



**Sílvia Elisabete  
Gaspar de Oliveira  
Lopes**

**Talento, ansiedade e concursos: estudo do  
curso de piano do Fundão**



**Sílvia Elisabete  
Gaspar de Oliveira  
Lopes**

**Talento, ansiedade e concursos: estudo do  
curso de piano do Fundão**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Nancy Louisa Lee Harper, Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e da Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana, Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho aos meus pais e a Deolinda Rodrigues

## **O júri**

Presidente

Prof. Doutor Jorge Salgado de Castro Correia  
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Vogal - Arguente Principal

Prof. Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro  
Professor Adjunto do Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof.<sup>a</sup> Doutora Nancy Louisa Lee Harper  
Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro

Vogal – Co-Orientador

Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana  
Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro

## agradecimentos

A Deus.

Aos meus pais, Maria Delminda Gaspar e António Lopes, que estiveram sempre presentes e pelo apoio, carinho e amor sem os quais, este trabalho não teria sido concluído.

À Deolinda Rodrigues e Helena Fortes por me terem incentivado e apoiado incondicionalmente.

À Prof<sup>a</sup>. Doutora Nancy Lee Harper e à Prof<sup>a</sup>. Doutora Rosário Pestana pelo profissionalismo, motivação, apoio, amizade e disponibilidade constantes durante todo o trabalho de orientação deste trabalho.

Aos amigos Sânnya Fernanda, Luciana Mesquita e Filipe Ribeiro pelo apoio prestado nos inúmeros momentos de consecução da escrita da dissertação.

À Ana Torres, Luciana Silva e Maria João Pinheiro pelo apoio e ajuda com relação aos detalhes técnicos da formatação dos dados da pesquisa.

Aos amigos Dina Pinto, João Alvarenga e Catarina Braga.

Ao Professor João Correia que colaborou sempre comigo, respondendo prontamente a todas as minhas solicitações, à sua esposa, à Professora Olga Silva e ao Professor Carlos Branco que me acolheram e me fizeram sentir parte integrante do evento que foi a 11<sup>a</sup> edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*.

Ao Professor Jorge Moyano, ao Professor Juan Grillo, à Professora Christina Margotto e à Professora Olga Silva por terem colaborado comigo a partir das entrevistas.

Aos premiados da 1<sup>a</sup> edição e aos concorrentes da 11<sup>a</sup> edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão* que responderam aos questionários.

À Professora Nelly Santos Leite pela pronta ajuda ao facultar toda a informação sobre o *Concurso Florinda Santos*.

A Manuel Macedo Campos Costa por ter facultado os dados relativos ao *Concurso Cidade da Covilhã*.

Às entidades organizadoras dos concursos de piano em Portugal que responderam prontamente ao questionário.

Aos funcionários da Academia de Música e Dança do Fundão, que me ajudaram a colectar os dados relativos ao concurso de piano do Fundão.

À Catarina Fortunato pela ajuda prestada durante a 11<sup>a</sup> edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*.

**palavras-chave**

Talento; Ansiedade da Performance Musical (APM); Concurso de Piano; Concurso Internacional Cidade do Fundão.

**resumo**

A dissertação explora o universo dos concursos escolares em Portugal, a partir de um estudo de caso: o *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, vertente de piano (CICFP) (1999 – 2012). Parte da abordagem crítica ao conceito “talento” musical e da exploração teórica do estado designado “ansiedade da performance musical”, para a compreensão das estratégias em que se inserem os concursos de piano, assim como o impacto que podem ter junto dos seus participantes. Compreende também uma contextualização histórica dos concursos de piano em Portugal. Considerando a inexistência de estudos sobre esta realidade em Portugal, a pesquisa começou por centrar-se em fontes primárias junto de arquivos como o da Academia de Música e Dança do Fundão, Academia de Música de São João da Madeira, Arquivo de Família Moreira de Sá e Costa, com vista ao levantamento de dados relativos a concorrentes, elementos do júri, programas, etc. Recorrendo a um questionário dirigido às escolas do ensino artístico especializado da música em Portugal continental, pretendeu-se conhecer os concursos de piano promovidos por este tipo de instituições, no que se refere à quantidade, tipologia de destinatários, distribuição territorial e vigência. Também, foi desenvolvido um trabalho de campo entre 2010 e 2012, que consistiu na observação da 11ª edição no *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, vertente de piano, em 2010, na realização de entrevistas ao júri dessa edição, ao diretor executivo da Academia de Música e Dança do Fundão e de questionários aos concorrentes da edição de 2010 e aos premiados da edição de 1999.

**keywords**

Talent; Music Performance Anxiety; Piano Competition; International Competition of the City of Fundão

**abstract**

The dissertation explores the universe of piano competitions in the school context in Portugal, from a case study: *International Competition of the City of Fundão* (CICF) in the piano division (1999 - 2012). It starts with the critical approach to the concept of musical talent and the theoretical exploration of the state designated as Music Performance Anxiety, for understanding the strategies that fit the piano competitions, as well as the impact they can have on their participants. It also includes a historical overview of piano competitions in Portugal. Considering the lack of studies about this reality in Portugal, research began with focus on primary sources along with archives such as from the *Academia de Música e Dança do Fundão*, *Academia de Música de São João da Madeira*, and *Arquivo de Família Moreira de Sá e Costa*, which were aimed at collecting data on the competitors, the jury, programs, etc. Using a questionnaire directed to schools of artistic education specialized in music in Portugal, it was intended to learn about the piano competitions promoted by such institutions, with regard to the amount, type of recipient, territorial distribution and duration. Also, we developed fieldwork between 2010 and 2012, which consisted of observing the 11th edition in the CICF in the piano division in 2010, in interviewing the jury of this edition and the executive director of the *Academia de Música e Dança do Fundão* and questionnaires to competitors of the 2010 edition and winners of the 1999 edition.





# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>3</b>
<b>I. BREVE ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DOS CONCURSOS PARA PIANO .....</b>	<b>7</b>
1.1. Contexto histórico dos concursos .....	7
1.2. Emergência dos concursos em Portugal .....	12
1.3. Concursos de piano: perspectivas divergentes .....	24
1.4. Síntese .....	29
<b>II. “TALENTO MUSICAL”: um conceito a desconstruir .....</b>	<b>31</b>
2.1. O “talento”- uma possível conceptualização .....	31
2.2 O “talento” no processo de reprodução social .....	34
2.3. Síntese.....	40
<b>III. “ANSIEDADE DA PERFORMANCE MUSICAL” .....</b>	<b>41</b>
3.1. Ansiedade: um estado emocional benéfico ou prejudicial?.....	41
3.2. A ansiedade: diferentes propostas de definição .....	43
3.3. “Ansiedade da performance musical” ou “medo do palco”?.....	45
3.3.1. Modelos de análise da “ansiedade da performance musical” .....	47
3.3.2. “Ansiedade da performance musical” - um sintoma que começa a manifestar-se na infância.....	52
3.3.3. Sintomas de “ansiedade da performance musical” .....	57
3.3.4. Fatores que contribuem para aumentar a “ansiedade da performance” .....	58
3.3.5. Fatores que contribuem para um nível que designa de “optimal arousal” para a performance musical .....	65
3.3.6. Formas de combater a “ansiedade da performance musical” .....	66
3.4. Síntese .....	67
<b>IV. O CONCURSO DA CIDADE DO FUNDÃO (1999-2012): estudo de caso.....</b>	<b>69</b>

4.1. Breve síntese da actividade da AMDF desde a sua fundação (1994).....	70
4.2. As 13 edições do concurso de piano do Fundão ao longo dos 13 anos.....	72
4.3.O concurso Internacional Cidade do Fundão, vertente piano, em 2010 .....	81
4.3.1. Protagonistas.....	81
4.3.1.1. Promotores .....	81
4.3.1.2. Jurados .....	82
4.3.2. Modelo: Reportório/ Níveis.....	88
4.3.2.1.Reportório: algumas considerações .....	92
4.3.3. Prémios atribuídos .....	93
4.3.4. Concorrentes e escolas de proveniência .....	94
4.3.5. Etnografia do concurso .....	96
4.3.6. Análise de dados .....	104
4.3.6.1. Participação anterior em concursos .....	107
4.3.6.2. Prova eliminatória e prova final .....	109
4.3.6.3. Rituais e técnicas de relaxamento .....	110
4.3.6.4. Médias de ansiedade.....	110
4.4. Percurso dos premiados da edição de 1999 .....	112
4.5. Síntese.....	115
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>133</b>
<b>Anexo 1</b> - Questionário para as escolas de ensino artístico especializado da Música, de Portugal .....	135
<b>Anexo 2</b> - Questionário às instituições promotoras de concursos de piano em Portugal.....	136
<b>Anexo 3</b> - Levantamento preliminar dos concursos para piano em Portugal (levantamento em curso). .....	137

<b>Anexo 4</b> - Levantamento preliminar dos concursos para piano em Portugal que nasceram em Escolas do Ensino Artístico Especializado da Música (levantamento em curso) .....	143
<b>Anexo 5</b> – Idades limite, categorias e valor dos prémios regulamentados na XV edição do Concurso Internacional de Piano Maria Campina .....	148
<b>Anexo 6</b> - Benefícios e as desvantagens de técnicas e estudos para diminuir os níveis elevados de ansiedade da performance musical (Valentine 2002). ....	149
<b>Anexo 7</b> - Questionário aos Concorrentes com idades até aos 12 anos inclusive, da variante de piano da 11ª edição do <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão, 2010</i> . ....	152
<b>Anexo 8</b> - Questionário aos Concorrentes com idades a partir dos 13 anos, inclusive, da variante de piano da 11ª edição do <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão, 2010</i> . ....	154
<b>Anexo 9</b> – Pequeno questionário para os concorrentes premiados da 1º edição do <i>Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i> . ....	156
<b>Anexo 10</b> - Objectivos do Concurso de Piano Cidade do Fundão ao longo das treze edições .....	157
<b>Anexo 11</b> – Membros do Júri das treze edições do Concurso de piano da Cidade do Fundão .....	159
<b>Anexo 12</b> - Níveis e respectivos programas da variante de piano das treze edições do Concurso de piano do Fundão .....	161
<b>Anexo 13</b> - Concorrentes por edições/ano do <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i> , variante Piano. ....	176
<b>Anexo 14</b> - Edições, duração, promotores, comissão organizadora, vagas por nível, âmbito geográfico, prémios, peças obrigatórias do Concurso de piano do Fundão ao longo das treze edições .....	178
<b>Anexo 15</b> - Concorrentes premiados e respectivos prémios da 11ª edição do <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i> , variante piano, em 2010 .....	187
<b>Anexo 16</b> - Respostas dos premiados da edição de 1999 do <i>I Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i> .....	189
<b>Anexo 17</b> - Transcrição da entrevista realizada à Professora Cristina Margotto .....	190
<b>Anexo 18</b> - Transcrição da entrevista ao Professor João Correia. ....	199
<b>Anexo 19</b> - Transcrição da entrevista realizada ao Professo Jorge Moyano .....	207

<b>Anexo 20</b> - Transcrição e tradução da entrevista realizada ao Professor Juan Antonio Grillo García.....	215
<b>Anexo 21</b> - Transcrição e tradução da entrevista realizada à Professora Olga Silva.....	217

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

**AAMDF** - Arquivo da Academia de Música e Dança do Fundão

**AMDF** - Academia de Música e Dança do Fundão

**APM** - Ansiedade da Performance Musical

**CICF** - Concurso Internacional Cidade do Fundão

**CICFP** - Concurso Internacional Cidade do Fundão, variante Piano

**CMP** - Conservatório de Música do Porto

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> - Concursos de piano que surgiram através de instituições de ensino artístico especializado a partir do ano de 2001 .....	17
<b>Tabela 2</b> - Fatores que contribuem para aumentar a ansiedade da performance, segundo Papageorgi, Hallam e Welch (2007). .....	59
<b>Tabela 3</b> - Categorias de repertório por níveis. ....	89
<b>Tabela 4</b> - Percentagem de concorrentes que respondeu aos inquéritos por nível. ....	106
<b>Tabela 5</b> - Percentagem de concorrentes por género. ....	106
<b>Tabela 6</b> - Percentagem de concorrentes por níveis que respondeu aos inquéritos. ....	106
<b>Tabela 7</b> - Constituição do grupo por género e níveis do concurso de piano. ....	107
<b>Tabela 8</b> - Percentagem de concorrentes que participou anteriormente em concursos. ....	107
<b>Tabela 9</b> - Concorrentes que obtiveram prémios. ....	108
<b>Tabela 10</b> - Diferenças entre os premiados e os não premiados relativamente à idade média de início, idade média da 1ª participação e participação anterior em concursos. ....	108
<b>Tabela 11</b> - Concorrentes que passaram ou não à prova final das categorias Juvenil A, B, C e Superior, relativamente à idade média de início, idade média da 1ª participação e participação anterior em concursos. ....	109
<b>Tabela 12</b> - Médias de ansiedade por nível e pelas provas prestadas. ....	110
<b>Tabela 13</b> - Média de ansiedade relativamente às categorias Juvenis A, B, C e Superior. ....	111
<b>Tabela 14</b> - Correlação entre idade de início da aprendizagem do instrumento e médias de ansiedade. ....	111
<b>Tabela 15</b> - Relação dos premiados e não premiados das categorias Juvenis A, B, C e Superior, com a ansiedade sentida nas duas provas. ....	112
<b>Tabela 16</b> - Número de premiados que tocou a solo e a média de concertos. ....	114
<b>Tabela 17</b> - Número de premiados que tocou em ensemble e a média de concertos. ....	114

<b>Tabela 18</b> - Número de premiados que tocou a solo com orquestra e a média de concertos.....	114
---	-----

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1.</b> Número de concorrentes dos vários concursos portugueses na edição que realizaram no ano de 2010.....	19
<b>Gráfico 2.</b> Número de participantes durante as 13 edições do <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i> , variante de piano.....	79
<b>Gráfico 3.</b> Número de concorrentes estrangeiros (por país) ao longo das durante as 13 edições do <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão, variante de piano</i> .....	80
<b>Gráfico 4.</b> Número de participantes, por nível durante as 13 edições do concurso de piano do Fundão, variante de piano.....	80
<b>Gráfico 5.</b> Percentagem de concorrentes portugueses e concorrentes estrangeiros ao longo das 13 edições do <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i> , variante de piano. ....	81
<b>Gráfico 6.</b> Concorrentes Portugueses inscritos e escolas de proveniência da 11ª edição do <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i> , variante Piano. ....	95

*SER MÚSICO é trabalhar o instrumento todos os dias, é pôr-se permanentemente em questão, é duvidar. É a instabilidade feita estabilidade. Um dia encontra-se, mas no dia seguinte é preciso voltar a encontrar. Há conquistas, mas nada é definitivo. A música é um fantástico instrumento de trabalho sobre nós próprios. Muito exigente mas que dá prazer!*

(Sophia Domancich cit. in Henrique 2006)





## I. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa partiu da minha experiência enquanto Professora de Piano em escolas de ensino artístico especializado da música, nomeadamente na Academia de Música de Vale de Cambra e no Conservatório de Música do Porto (CMP). Nesse âmbito, uma das minhas metas, consiste em procurar alcançar os objectivos propostos no Projecto Educativo do CMP: “Garantir uma formação de excelência orientada, designadamente no que diz respeito à formação de intérpretes e criadores, para o prosseguimento de estudos, com vista a uma futura profissionalização” (*Projecto Educativo do CMP2011/2012*). Apesar de não estar formalmente expressa no referido Projecto Educativo, no que se refere ao ensino de piano, a referida formação de excelência passa pela participação em concursos. Aliás, os alunos que participam neste tipo de evento, assim como os respectivos professores, são distinguidos pelo CMP num *placard* público e na revista do próprio conservatório.

A valorização dos concursos de piano no quadro do percurso escolar de um aluno de piano é igualmente patente noutras instituições de ensino artístico especializado da música. Esta afirmação sustenta-se no número e diversidade de concursos que anualmente se destinam aos estudantes de piano. Os concursos de piano de âmbito escolar constituem, então, um passo relevante no percurso de um aluno que pretenda prosseguir os estudos com vista a uma futura profissionalização. Apesar desta relevância, não existe nenhum estudo crítico sobre esta realidade em Portugal. Com esta dissertação pretendo dar um primeiro contributo nesse sentido através de um estudo de caso centrado no *Concurso Internacional Cidade do Fundão*<sup>1</sup>, vertente de piano, entre 1999 e 2012.

As principais razões que me levaram a escolher o *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, consistem em este ser um dos primeiros concursos em Portugal, ainda em vigor, direccionado para alunos e por consequência ter objectivos voltados ao incentivo do ensino artístico especializado da música, na área de piano, abranger várias categorias etárias (duas infantis, três juvenis e uma de nível superior<sup>2</sup>), por contribuir para a preservação do património cultural, através da imposição de peças obrigatórias de compositores portugueses, pelo número de alunos participantes e sua radiação espacial.

---

<sup>1</sup> Neste trabalho utilizarei as siglas CICF para *Concurso Internacional Cidade do Fundão* e CICFP para *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante Piano.

<sup>2</sup> Até aos 23 anos, na edição de 2010.

Apesar do recorte da pesquisa definir a geografia e os anos de vigência do concurso do Fundão, pretendo também conhecer o universo dos concursos de piano de âmbito escolar em Portugal, no que se refere à tipologia dos destinatários, à sua distribuição no território português e vigência, no sentido de contextualizar este evento.

Assim, as questões de partida deste estudo foram as seguintes: Quais são os antecedentes históricos de concursos de piano como o da Cidade do Fundão? Quais são os concursos de piano que nasceram no seio de instituições escolares em Portugal? Qual a sua radiação temporal, espacial e tipologia?

Estas questões visam providenciar uma contextualização do *Concurso Internacional Cidade do Fundão* (CICF), visto não haver nenhum estudo sobre essa realidade e serão exploradas a partir de pesquisa arquivística e bibliográfica e de questionários enviados a instituições promotoras de concursos.

Ao longo da pesquisa preliminar que efetuei evidenciou-se uma linha de indagação no que respeita a dois conceitos distintos: por um lado, apercebi-me que um dos objectivos recorrentes nos regulamentos de concursos de piano se prende com a revelação ou incentivo do “talento” musical<sup>3</sup>; por sua vez, na auscultação feita junto de professores de piano, os argumentos mais recorrentes para justificarem a participação dos seus alunos nos concursos prendeu-se com o estímulo ao estudo, sustentando também que por vezes a excelência do trabalho desenvolvido era comprometida pelos elevados níveis de ansiedade revelados pelos seus alunos no momento do concurso. Enquanto Professora de Piano, costumo levar vários alunos a diferentes concursos, tendo observado nesse processo que alguns alunos sofriam de “ansiedade de performance musical” não conseguindo, por essa razão, revelar no momento da prova do concurso todo o trabalho previamente desenvolvido. Todavia, apesar da recorrência dos termos “talento” e “ansiedade” nas referências aos concursos para piano, constatei haver pouco consenso em torno do seu real impacte no momento do concurso. Face a esta constatação, orientei a pesquisa bibliográfica em diferentes áreas do conhecimento, no sentido da exploração teórica desses conceitos, a partir das seguintes questões: O que é o “talento” musical? Em que assenta o “talento” musical? Sendo um assunto tão decorrente quando se fala em concursos de piano,

---

<sup>3</sup> Nos regulamentos de alguns concursos de piano é expresso o desejo de assim se “incentivar novos talentos musicais” (*Concurso Internacional Cidade do Fundão* 2010, *Concurso de Piano do Alto Minho*).

como se afere o “talento” musical numa prova? E em que consiste a “ansiedade da performance musical” (APM)? Como se manifesta? Quais os factores que contribuem para o aumento dos seus índices?

Relativamente ao CICF<sup>4</sup>, importa conhecer as razões da sua institucionalização, o seu historial e o momento presente. Pretendo também compreender o impacte que tem no percurso escolar e profissional dos concorrentes, perceber como em situação de concurso crianças e jovens lidam, com o palco e os eventuais medos que ele possa suscitar e conhecer quais os aspectos mais valorizados pelos elementos do júri.

As questões que coloquei prendem-se com saber em que consiste o concurso, como decorre, quem concorre e se a participação nesse concurso de piano contribui para melhorar os índices performativos e/ou teve reflexos na vida profissional dos concorrentes. A exploração destas questões será feita a partir de pesquisa arquivística e bibliográfica, trabalho de campo, com observação de uma edição do concurso, registo de notas no caderno de campo e realização de entrevistas semiestruturadas a jurados do concurso e questionários aos concorrentes da edição de 2010 e aos premiados da edição de 1999.

No que se refere às metodologias implementadas, parto da noção de “campo”, tal como foi explorada por Barz e Cooley (2008): enquanto realidade social delimitada mas em permanente ação que requer, por isso, estratégias de pesquisa dinâmicas. Tal como foi defendido pelos autores referidos, o “campo” não é forçosamente um lugar, nem tem de referir-se a uma geografia específica e estática (*Ibid.*). Inclusive, devido ao impacte das tecnologias de comunicação no mundo actual, a relação face-a-face que durante tantos anos caracterizou o trabalho de campo, vem a ser alargada a relações virtuais possibilitadas pelas novas tecnologias disponíveis na internet (*Ibid.*). Nesta linha, não só irei desenvolver trabalho de campo na cidade do Fundão, durante a edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, em 2010, como explorarei a Web para contactar com premiados da edição 1999, residentes em Lisboa, Londres e outras cidades. Também se recorreu à utilização do SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*) 19 para o Windows para análise dos dados recolhidos através de um pequeno questionário realizado aos

---

<sup>4</sup> Os artigos publicados no jornal do Fundão citados neste estudo foram consultados nos dossiês com recortes de jornais e outros elementos relativos ao concurso, organizados pela AMDF. Esses artigos referem a data, autoria e o título, mas omitem o número da página, razão pela qual não consta da referência.

concorrentes da variante de piano, da 11ª edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, que ocorreu no ano de 2010.

Esta dissertação compreende quatro capítulos organizados do seguinte modo: o primeiro capítulo centra-se no levantamento dos concursos, identificação da sua radiação espacial e temporal e nas tipologias existentes. Depois de conhecido este espectro, apresento no segundo capítulo uma síntese da discussão teórica que o conceito “talento musical” vem a suscitar em diferentes áreas do conhecimento. No terceiro capítulo, abordo a “ansiedade da performance musical” e discuto, a partir do contributo teórico de diferentes autores e o seu potencial de estímulo ou inibição. Por fim, no quarto capítulo, apresento um estudo diacrónico e sincrónico do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, vertente de piano.

## **I. BREVE ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DOS CONCURSOS PARA PIANO**

Este capítulo pretende fornecer uma contextualização histórica dos confrontos entre músicos e, em particular, dos concursos de piano primeiro num nível internacional e, de seguida, em Portugal. A primeira parte, sustenta-se em pesquisa bibliográfica, enquanto que a segunda assenta também em pesquisa arquivística e nos dados coligidos em entrevistas e através de um inquérito (cf. Anexo 1) enviado por e-mail às escolas do Ensino Artístico Especializado<sup>5</sup> (cf. Anexo 2). Apresento e discuto alguns pareceres de músicos, pedagogos e outros teóricos relativamente ao interesse pedagógico dos concursos para piano.

O capítulo está estruturado em três partes: a primeira, intitulada “Contexto histórico dos concursos” apresenta uma breve síntese histórica das primeiras competições entre músicos instrumentistas até aos concursos de piano, nos moldes que atualmente conhecemos; a segunda “Emergência dos concursos em Portugal.”, centra-se nos concursos para piano em Portugal, enquanto que na terceira “Concursos de piano: perspectivas divergentes” são discutidas “vantagens” e “desvantagens” da participação em concursos de piano.

O objectivo principal deste capítulo consiste em contextualizar e identificar os concursos de piano em Portugal. Também é objectivo deste trabalho apresentar algumas opiniões de músicos, pedagogos e teóricos acerca das vantagens e desvantagens em participar neste tipo de eventos.

### **1. 1.Contexto histórico dos concursos**

A competição entre músicos instrumentistas tem sido uma prática recorrente ao longo da história da música ocidental<sup>6</sup>, estando documentada desde a Grécia Antiga. As primeiras referências a disputas entre músicos instrumentistas datam, de facto, do século VI a.C. Refiro-me aos concursos entre instrumentistas que se realizaram em Delfos, no

---

<sup>5</sup> Designação apresentada no site da Direcção Regional de Educação do Centro, Acedido em 10 de Setembro de 2012, em: <http://www.drec.min-edu.pt/conteudo.aspx?do2=Sn9Vz9k8sHo=>

<sup>6</sup> Estudos recentes vêm a revelar que esta e outras categorias musicais estão comprometidas com modos de ver o mundo, manutenção de hierarquias e jogos de poder (cf. Castelo-Branco 2008), requerendo por isso uma abordagem crítica no contexto académico. Tenho consciência dessa crítica, apesar de a discussão em torno do processo de categorização musical exceder o âmbito desta dissertação. Neste estudo, utilizo a categoria “música ocidental” para fazer referência à tradição musical escrita que se configurou na Europa, sobretudo a partir do último milénio.

âmbito dos jogos Píticos, realizados em honra de Zeus e aos jogos Panatenaicos, em Atenas, como o nome indica, ao qual concorreram “citaristas e auletas” (Pereira 1970, 487). Sobre os primeiros, apesar de se desconhecer o tipo de instrumentos em confronto, sabe-se que anteciparam os jogos desportivos (*Ibid.*).

As referências a confrontos entre músicos e no que se refere às competições realizadas em instrumentos de tecla como o órgão e o cravo, são paradigmáticos os “confrontos” entre Domenico Scarlatti (1685-1757) e George Friederic Handel (1685-1759), Johann Sebastian Bach (1685- 1750) e Louis Marchand (1669- 1732) (Alink 2003,1). Em relação ao piano, são igualmente conhecidos os “confrontos” entre Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Muzio Clementi (1752-1832), Beethoveen (1770-1827) e Nepomuk Hummel (1778-1837 ), e entre Franz Liszt (1811- 1888 ) e Sigismund Thalberg (1812-1871) (Alink 2003). Em comum, os casos referidos têm a particularidade de colocarem em confronto instrumentistas de tecla de grande craveira. Esse facto justifica as inúmeras referências que lhes são feitas quer na imprensa e correspondência da época quer, posteriormente, em estudos musicológicos. Contudo, nestes casos, a quantidade de documentação não tem equivalente na qualidade da informação veiculada. Ou seja, apesar de haver muitas referências a esses “confrontos”, poucas são as descrições detalhadas e precisas dos mesmos. Esses confrontos acabaram, então, por adquirir um estatuto mítico, no qual se fundem dados reais, com elementos imaginários construídos ao longo da História. Exemplo disso é o caso do “confronto” entre Handel e Scarlatti<sup>7</sup>, sobre o qual proliferam várias versões. A grandeza das figuras envolvidas, as proezas que alcançaram ao teclado do cravo e ou do órgão, justificarão explicações fabuladoras do que realmente aconteceu. Mas não só. Os confrontos estimularam o público a posicionar-se relativamente a cada uma das partes envolvidas e, consequentemente, a assumir uma facção em prol ou contra um dos músicos. Da leitura das descrições feitas, deduz-se que o posicionamento do autor relativamente a um ou outro instrumentista determina, inclusive, a sua leitura dos

---

<sup>7</sup> O confronto entre George Frederick Handel e Domenico Scarlatti, segundo John Mainwaring (1735–1807), um dos primeiros biógrafos de Handel, realizou-se na cidade de Roma, a pedido do cardial Ottobonni, também ele um cravista de reconhecido mérito, provavelmente no ano de 1709 (*cit. in* Kirkpatrick 1983). Contudo, como refere Mainwaring, “esta proba de competición al clavicémbalo tiene diversas versiones, en unas se dice que ganó Scarlatti. Sin embargo, cuando tocaron el órgano, no hubo la menor duda sobre el vencedor. El mismo Scarlatti reconoció la superioridad de su antagonista e ingenuamente afirmo que hasta que le oyó tocar el instrumento, no tenía idea de la fuerza expresiva de este” (Mainwaring *cit. in* Kirkpatrick 1983). Poucas décadas após a realização deste confronto, Mainwaring dá conta da existência de diferentes descrições (*Ibid.*).

factos. Assim, nesses confrontos não se tratava apenas de aferir quem tocava melhor, como também proporcionar a vivência de um jogo e de uma vitória, ao público assistente (Mainwaring *cit. in* Kirkpatrick 1983, 37).

A iniciativa, quer dos confrontos, quer da selecção dos músicos em disputa partia de algum aristocrata ou de um elemento do clero. Por vezes, atribuíam um prémio em dinheiro ao vencedor (Fine 1987). Os músicos aproveitavam a ocasião para demonstrar as suas competências e aprender com o outro, normalmente um par, na verdadeira acepção da palavra. Contudo, são conhecidos casos em que na selecção dos músicos os promotores do confronto não atenderam a esse equilíbrio. Tal aconteceu no confronto previsto entre o compositor e organista alemão Johann Sebastian Bach e o cravista francês Louis Marchand. Também relativamente a este acontecimento as referências são contraditórias, existindo apenas um denominador comum: o facto que Marchand não ter comparecido ao encontro<sup>8</sup> (Wolff 2001).

As competições na primeira metade do século XVIII deram um particular protagonismo aos instrumentistas de tecla, colocando em confronto virtuosos como J. S. Bach e Marchand (Alink 2003, 1) ou Scarlatti e Handel, em instrumentos como o cravo e órgão (Randel 1996, 791). Com o advento do piano-forte, multiplicaram-se os confrontos entre instrumentistas de tecla (Alink 2003, 1). Segundo Denora, o duelo pianístico melhor descrito (pelo próprio Mozart, por carta a seu pai) foi aquele que reuniu Muzio Clementi e W. Mozart, em 1781, em Vienna (Denora 1995, 150). Esta competição foi incentivada, (senão mesmo “ordenada”) pelo Imperador Joseph II, em Viena (Fine 1987, 164). Neste confronto os participantes tinham que ler à primeira vista, improvisar e tocar as suas composições<sup>9</sup> (Eisen e Keefe 2006, 89).

---

<sup>8</sup> Segundo Bimbaum, quando Bach se encontrava em Dresden, em 1717, foi persuadido por um oficial da corte a participar num concurso de instrumento de tecla com o organista e cravista francês Marchand (inicialmente foi feita a proposta no cravo e depois no órgão) (Wolff 2001). Este convite foi aceite e combinado o local e dia do confronto (*Ibid.*). Contudo, e segundo outras fontes, ao que parece Marchand teria ouvido antecipadamente Bach tocar, e dar-se-ia como derrotado, tomando como opção não comparecer (Williams 2007, 117).

<sup>9</sup> Apesar de Mozart ter sido considerado o vencedor, não deixou de ficar impressionado com as capacidades técnicas do seu adversário, expressando-o por escrito ao seu pai (Eisen e Sadie 2001). Na correspondência entre Mozart e seu pai, é patente o reconhecimento das capacidades técnicas em relação a Clementi, mas também a constatação de limitações, como podemos ler nas expressões: “excelente teclista” ou “meramente mecânico” (Cliff e Simon 2006, 89). Por seu lado, Clementi referiu-se a esse encontro, elogiando Mozart e fazendo questão de sublinhar que nunca ouvira “ninguém a tocar com tanto espírito e graça” (Clementi *cit. in*

Também na época de Beethoven, os confrontos de piano foram uma prática recorrente (Alink 2003). Cada ano que passava Beethoven defrontava-se com mais um pianista, entre os quais Nepomuk Hummel (Alink 2003, 1). Segundo Boucourechliev, nos seus duelos, o que sobressaía mais era a capacidade de improvisação de Beethoven que lhe permitia vencer os seus adversários (Boucourechliev 1994).

Outro confronto pianístico que ficou celebrizado na história, realizou-se na casa da princesa italiana exilada (em Paris) Cristina Belgiojoso, no dia trinta e um de Março de 1837, e foi protagonizado por Franz Liszt e Sigismund Thalberg (Rowland 1998, 57-58). Apesar de o crítico de arte francês Jules Janin ter escrito, no *Journal des débats*, que nesse concurso não houve um mas dois vencedores (Janin *cit. in* Walker 2008), segundo a maior parte dos testemunhos o vencedor eleito foi Liszt. Esta foi, aliás, a opinião da promotora do confronto, Cristina Belgiojoso, como pode ser lido nas seguintes palavras: “Thalberg é o primeiro pianista no mundo – Liszt é único” (Belgiojoso *cit. in* Walker 2008). Como se explica a singularidade de Liszt, neste duelo entre “os maiores pianistas da Europa” (Rowland 1998, 58). Liszt não tinha comparação possível porque além de ser um excelente pianista e compositor, trouxe algumas inovações para o que é hoje o concerto de piano a solo. Nos inúmeros concertos que realizava, interpretava composições suas, de compositores contemporâneos e anteriores, o que não era uma prática recorrente no seu tempo (Rowland 1998, 68). Outra inovação foi o facto de interpretar as obras de memória (Williamon 2002, 113). Essa prática, primeiramente utilizada por Clara Schumann, desde 1828, foi posteriormente explorada por Franz Liszt (*Ibid.*). Segundo Seymour Bernstein, Liszt com a sua “predilecção para o *showmanship* aproveitou a oportunidade para tornar esta nova revelação num ritual dramático”, o que terá causado um impacte emocional no público e justificado, pelo menos em parte, a apreciação da princesa Belgiojoso atrás transcrita (Bernstein *cit. in* Williamon 2002, 113).

Posteriormente, este e os confrontos atrás referidos, têm sido revisitados por sucessivos estudos musicológicos. A perspectiva dominante salienta o facto de não se tratar apenas de um confronto entre músicos, mas também entre estilos e idiomas musicais (Gooley 2004, 18). Regressando à dupla Liszt/Thalberg, o que terá estado em jogo,

---

Cliff e Simon 2006). O Imperador ficou impressionado com a prestação de Clementi, tanto que continuou a recordar o encontro durante cerca um ano (Eisen e Sadie 2001).



segundo Dana Gooley, foi uma distinta abordagem à estética pianística: o *legato cantabile* de Thalberg versus a abordagem “orquestral” de Liszt (*Ibid*; Rowland 1998, 58). Segundo Dana Gooley este confronto entre Liszt e Thalberg é o mais bem documentado da história dos confrontos, embora não existam referências relativamente ao tipo de público e outros pormenores. Para Jim Samson, esta competição também representa a dita “performance culture” da tradição pianística do início do século XIX onde a “performance and performer outweighed the text of the performance” (Samson *cit. in* Sagrans 2010, 3-4).

Neste tipo de “confrontos históricos”, segundo Gustav Alink, convém salientar o papel importante preconizado pela aristocracia, que organizava, instigava e por vezes cedia o local para a realização destes eventos (Alink 2003, 1). Como refere ainda Alink, a aristocracia participava nestes confrontos apenas como patrocinador e observador (*Ibid.*). Ainda segundo Alink, estas competições constituem o embrião dos actuais concursos de piano (*Ibid.*). Todavia, há aspectos profundamente distintivos entre esses primeiros confrontos e os concursos de piano que, a partir da última década do século XIX, começam a proliferar na Europa. Nos confrontos atrás referidos, os músicos eram convidados para improvisar sobre um tema dado ou, então, tocar composições suas, podendo incluir repertórios de outros compositores ou transcrições para o seu instrumento. Exigiam competências de *virtuose* e de improvisador ou compositor. Ou seja, estes concursos destinavam-se a profissionais já reconhecidos. Os concursos abertos a estudantes ainda não tinham sido editados.

Segundo Alink, o primeiro concurso internacional de piano que define uma ruptura com o modelo atrás descrito ao ser aberto a quem quisesse efectuar a inscrição, foi concebido por Anton Rubinstein (Alink 2003, 1). Exclusivamente masculino, ocorreu em São Petersburgo, em 1890 (Cohen 1998). O concurso, aberto a pianistas e compositores, foi organizado pelo Conservatório de São Petersburgo e pelo próprio Rubinstein (Taylor 2007, 197). Segundo o regulamento, estava aberto a homens entre os 20 e 26 anos de idade, de todas as nações, religiões e estados<sup>10</sup> (*Ibid.*). Nas múltiplas edições anuais deste concurso participaram diversos pianistas que vieram a ter grande reconhecimento internacional. Contudo, nem sempre aqueles que vão alcançar maior reconhecimento por parte do público (e por parte das editoras discográficas) foram aqueles que ganharam o

---

<sup>10</sup> Literalmente: “the competition is open to persons of male sex of twenty to twenty- six years of ages of all nations, religions and states, and regardless of where they studied the art of music” (Taylor 2007, 197).

primeiro prémio. A título de exemplo, refiro o caso do italiano Ferruccio Busoni que foi eliminado do concurso e desde 1949 dá nome ao concurso internacional de piano que anualmente se realiza na cidade de Bolzano, no norte de Itália (Couling 2005, 123).

É a partir de 1950 que se assiste a um aumento do número de concursos de piano, o que leva em 1957 à criação da Federação de Concursos Musicais Internacionais<sup>11</sup>, por parte Swiss Henri Gagnebin (Alink 2003, 2). Esta Federação, que começou com treze membros, viu o número de federados aumentar significativamente, ao longo do tempo, contando em 2002, com cento e doze federados, dos quais cinquenta e dois destinavam-se exclusivamente a pianistas (*Ibid.*). No entanto, a realidade a nível mundial tem uma expressão muito maior do que a representada na federação (*Ibid.*).

## 1.2. Emergência dos concursos de piano em Portugal

O primeiro concurso em Portugal a entrar para a lista da Federação Mundial de Concursos Musicais Internacionais foi o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta* (cf. anexo 2), em 1966 (s.a 2001)<sup>12</sup>. Todavia este concurso já vinha a ser editado desde 1957 (*Ibid.*). Nesse ano, o pianista e professor Sequeira Costa<sup>13</sup> (n. 1929) diligenciou junto do Estado português, no sentido de organizar um concurso internacional de homenagem ao seu professor o pianista e compositor Vianna da Motta (*Ibid.*). Foi graças ao grande empenho da sua iniciativa, chegando a doar o prémio a partir dos seus próprios recursos, que este concurso internacional conseguiu configurar-se como uma realidade estável no panorama da cultura em Portugal (*Ibid.*). Mundialmente reputado, o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta* tem reunido jurados de renome, tais como Nadia Boulanger, Vladimir Krainev, Arturo Benedetti Michelangeli, Friedrich Gulda, Federico Mompou, Paul Badura-Skoda (*Ibid.*). Também no que se refere aos

---

<sup>11</sup> Posteriormente a sua designação foi alterada para Federação Mundial de Concursos Musicais Internacionais (Alink 2003, 2).

<sup>12</sup> S. autor. 2001. "History of Vianna da Motta Competition "The Vianna da Motta International Music Foundation. Acedido em 23 de Dezembro de 2010, em: <http://www.vdamotta.org/compHist.htm>.

<sup>13</sup> Ao ler a bibliografia de Sequeira Costa, podemos observar que este pianista ganhou em 1951 "o *Grande Prémio Cidade de Paris*, no âmbito do Concurso Internacional de Piano Marguerite Long" (*Programa da XVII edição do Concurso Internacional de Música Vianna da Motta*). Existe uma grande proximidade de datas, ou seja passados somente seis anos de Sequeira Costa ter ganho um prémio como o atrás referido, passou a organizar também um concurso Internacional em Portugal. Também um ano depois, em 1958, o pianista foi convidado para integrar o júri da primeira edição do Concurso Tchaikovsky de Moscovo, a convite de Dmitri Chostakovich (*Programa da XVII edição do Concurso Internacional de Música Vianna da Motta*).

participantes, contou com nomes como Naum Shtarkman, Nelson Freire, Vladimir Krainev, Victoria Postnikova, Ida Kavafian, Artur Pizarro e Tao Chang (*Ibid.*)<sup>14</sup>.

Na cidade do Porto, nomeadamente na “Escola Parnaso”, destaca-se o *Concurso Parnaso* o qual, segundo os pianistas que contactei, terá surgido no ano de 1961<sup>15</sup> (Resende 2011). A última edição para pianistas terá sido realizada no ano de 1988 em Castelo Branco (*Ibid.*).

Em 1970, deu-se início ao *Concurso de Piano "Cidade da Covilhã"*, promovido pela Câmara Municipal da Covilhã, a fim de se assinalar a passagem do 1º Centenário da elevação da Covilhã à categoria de Cidade (*Regulamento do 1º Concurso de Piano "Cidade da Covilhã"* 1970). Segundo o regulamento deste concurso, a finalidade do mesmo, consistiu em “proporcionar aos jovens Pianistas [pianistas portugueses e pianistas de países de língua portuguesa] uma oportunidade de evidenciarem publicamente os méritos que possuem, e premiá-los” (*Ibid.*). A idade mínima admitida para o concurso na primeira edição foi de dezasseis anos e no máximo trinta e cinco inclusive, sendo distribuídos por duas categorias: diplomados e não diplomados (*Ibid.*). A sexta e última edição ocorreu em 1984.

Segundo a professora e pianista Maria José Souza Guedes<sup>16</sup>, detentora do primeiro prémio *Varella Cid*, na década de setenta surgiram quase simultaneamente e organizados pelo Conservatório Nacional o *Concurso Marcos Garim* na década de setenta e o concurso *Varella Cid* em 1977. Relativamente aos concursos referidos, não consegui apurar o seu âmbito.

---

<sup>14</sup> A ordem em que se apresenta os jurados está em conformidade com a ordem estabelecida no site oficial do próprio concurso: S. Autor. 2001. “History of Vianna da Motta Competition “*The Vianna da Motta Internacional Music Foundation*. Acedido em 23 de Dezembro de 2010, em: <http://www.vdamotta.org/compHist.htm>.

<sup>15</sup> As primeiras cinco edições realizaram-se anualmente até 1965, contemplando apenas o piano. Não existe, contudo nenhum documento comprovativo referente à primeira edição. A segunda edição que ocorreu em 1966 destinou-se a concorrentes nascidos depois de 21 de julho de 1947 (categoria A) e a concorrentes nascidos depois de 21 de julho de 1950 (categoria B) (*Ibid.*). Em 1965, realiza-se a sexta edição que inclui o violoncelo, passando o concurso a demoninar-se: *Concurso Parnaso* para Pianistas e Violoncelistas. Não existe até à data nenhum documento comprovativo da 7ª, 11ª, 13ª, 14ª e a partir da 18ª, excepto a edição do ano de 1995, mas sem correspondência ordinal (Resende 2011). Desta forma, tem-se conhecimento das seguintes edições: 12ª edição (1973) do *Concurso Parnaso* para Pianistas e Violoncelistas; a 15ª (1986) e a 16ª (1987) que ocorreram em Guimarães, contemplaram o piano; a 17ª edição (1988) realizou-se em Castelo Branco; a 23ª edição realizou-se no Porto e dirigiu-sea violinistas e em 1995 realizou-se em Braga e dirigiu-se a violoncelistas (*Ibid.*).

<sup>16</sup> Agradeço a colaboração da professora e pianista Maria José Souza Guedes.

No ano 1984, nasceu o *Concurso Internacional de Música “Cidade do Porto”*. Nessa primeira edição foram membros do júri: Maria Fernanda Wandschneider (fundadora e presidente), Vlado Perlemuter, Carlos Cebro (vice-presidente), Shinko Yokota, Ewa Osinska, João de Freitas Branco e Leslie Wright (*Regulamento do Concurso Internacional de Música “Cidade do Porto”* 1997). Este concurso encontra-se igualmente inscrito na Federação Internacional de Concursos Internacionais de Música<sup>17</sup>.

Ao que os dados recolhidos até ao momento permitem concluir, o primeiro concurso em Portugal dirigido a estudantes de piano de diferentes faixas etárias, que ainda se mantém em actividade, é o Concurso de Piano Maria Campina<sup>18</sup>, realizado no Conservatório Regional do Algarve Maria Campina, desde 1984 (cf. Anexo 3). Até 1996, o Concurso de Piano Maria Campina foi de âmbito nacional e realizava-se de dois em dois anos. A partir de 1999 começou a ser organizado pela Fundação Pedro Ruivo<sup>19</sup>, que em 2001 alargou o seu âmbito a participantes brasileiros e no ano seguinte alargou o seu âmbito a nível internacional. Na edição de 2010, através do programa, verificou-se que esta edição se destinou a concorrentes mais velhos.<sup>20</sup> Também nesse ano, foram membros do júri a pianista Tânia Achot (presidente do júri), Marlies Van Gent, Oxana Anikeeva, Irene Ainstein e João de Almeida (*Programa do Concurso Internacional de Piano Maria Campina*).

Contemplando outros instrumentos, além do piano, surge o concurso “*Prémio Jovens Músicos*”, em 1986, organizado pela RDP (Radiodifusão Portuguesa) e pelo Dr. José Manuel Nunes, pelo Maestro Silva Pereira e pela Prof<sup>a</sup> Filomena Cardoso (dados recolhidos do questionário enviado à entidade responsável pelo concurso). Este concurso está inscrito na *European Union of Music Competitions for Youth – (EMCY)* (*Ibid.*). Os candidatos alvo são portugueses e estrangeiros residentes em Portugal com uma idade

---

<sup>17</sup> Dados consultados no site oficial de World Federation of International Music Competitions no dia 05 de Março de 2010, em: <http://www.wfimc.org/Webnodes/en/Web/Public/Home>

<sup>18</sup> Agradeço a colaboração da professora e directora pedagógica Irene Ainstein e do professor João Almeida que facultaram parte dos dados relativos ao Concurso de Piano Maria Campina, por chamada telefónica.

<sup>19</sup> Dados fornecidos pela Fundação Pedro Ruivo, por e-mail.

<sup>20</sup> O Concurso Internacional de Piano Maria Campina, em 2010 apresentou três categorias: categoria A (até 32 anos), categoria B (até 25 anos), categoria C (até 19 anos) e ofereceu prémios pecuniários que variaram dos 250 euros até os 4000 euros (cf. Anexo 4).

compreendida entre os 19 e os 26 anos. Ao longo das edições têm sido contemplados vários instrumentos. A primeira edição foi dedicada ao piano, à flauta, ao violino e à viola. A categoria de música de câmara surge pela primeira vez na quarta edição (1990). Segundo o seu organizador, o compositor Luís Tinoco, o *Concurso Jovens Músicos* foi "a principal rampa de lançamento das camadas mais jovens da música erudita em Portugal" (Tinocco *cit. in* s.a. 2010<sup>21</sup>). O compositor acrescenta ainda que "Os chefes de naipes das grandes orquestras nacionais como a Sinfónica Portuguesa, Nacional do Porto, Gulbenkian ou a Metropolitana passaram ou venceram este Prémio" (*Ibid.*). Para Luís Tinocco, a projecção dos vencedores deste prémio atinge uma repercussão nacional como também internacional (*Ibid.*). Entre os vencedores, ao longo das edições, encontram-se o compositor e violetista Alexandre Delgado, o percussionista Pedro Carneiro (atual director da Orquestra de Câmara Portuguesa), a violoncelista Teresa Valente Pereira (solista da Orquestra Metropolitana de Lisboa), o oboísta Pedro Ribeiro (solista da Orquestra Gulbenkian e membro do Opus Ensemble) (*Ibid.*).

O *Concurso de Piano Florinda Santos* foi fundado em 1994, em homenagem à pianista Florinda Santos pelo professor e pianista Emídio Teixeira, apesar de a directora artística ser a professora e pianista Nelly Santos Leite (*Regulamento do Concurso de Piano Florinda Santos*, 2010). Tendo sido a sua primeira edição (1994) a nível interno, a segunda (1995) a nível regional, só no ano de 1996 (com uma participação de 50 concorrentes) passou a nível nacional. Posteriormente passou a realizar-se de dois em dois anos<sup>22</sup>. No ano de 1998, o Concurso Florinda Santos abriu as portas a estudantes de várias nacionalidades, atingindo um número de cento e vinte candidatos portugueses e de nacionalidade estrangeira, de norte a sul de Portugal Continental como também dos açores<sup>23</sup>. Na sexta edição, em 2002 surge o prémio do público por cada categoria, para que assim houvesse uma intervenção activa por parte do público, contudo nem sempre este prémio coincidiu com o primeiro prémio atribuído pelo júri<sup>24</sup>. Isto pode indicar que nem sempre o concorrente que o júri avalia como sendo o melhor, é aquele que chamou mais à atenção do público, ou que criou uma empatia com o público por forma a merecer o prémio por ele

---

<sup>21</sup> S.a. 2011. "Prémio Jovens Músicos é, há 25 anos, "uma plataforma de revelação sem paralelo" - Luís Tinoco (C/ÁUDIO)" Sapo notícias. Acedido em 22 de Agosto de 2012, em: [http://noticias.sapo.pt/nacional/artigo/premio-jovens-musicos-e-ha-25-anos-uma-plataforma-de-revelacao-sem-paralelo-luis-tinoco-c-audio\\_13129839.html](http://noticias.sapo.pt/nacional/artigo/premio-jovens-musicos-e-ha-25-anos-uma-plataforma-de-revelacao-sem-paralelo-luis-tinoco-c-audio_13129839.html)

<sup>22</sup> Dados fornecidos com a directora artística do *Concurso Florinda Santos*, por chamada telefónica.

<sup>23</sup> (*Ibid.*)

<sup>24</sup> (*Ibid.*).

atribuído. No Projecto Educativo da Academia de Música de S. João da Madeira, de 2004, encontra-se patente a filosofia do concurso que a organização quis imprimir ao *Concurso de Piano Florinda Santos*:

“A instituição deste Concurso, que como o nome indica, não pode deixar de ser e é de facto, uma competição, assente numa base construtiva e de complemento do processo de aprendizagem e nunca em espírito de batalha competitiva (...) O facto de ser concorrente é o grande prémio, é o valor maior. Os outros prémios virão por acréscimo e claro que têm o seu mérito de recompensa e distinção.” (*Projecto Educativo 2004*).

Desta forma, pode constatar-se que este concurso é considerado um complemento no processo educativo dos alunos, sendo o seu objectivo mais pedagógico, do que propriamente o de lançar uma carreira de um jovem pianista. É notório também a vontade de recompensar o aluno pelo trabalho realizado.

No ano de 1998, nasceu o *Concurso Santa Cecília*, na escola de música Curso de Música Silva Monteiro, no Porto, de âmbito nacional até aos dias de hoje (cf. Anexo 3).

A primeira edição a nível nacional do Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão, concurso que é caso de estudo desta dissertação, realizou-se também em 1999, tendo sido organizado pela Academia de Música e Dança do Fundão (AMDF), como será explicitado no Capítulo IV. Este concurso, na sua primeira edição, destinou-se a alunos a partir dos sete até aos doze anos, mas que estivessem a frequentar paralelamente o ensino regular (*Regulamento do I Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão*).

Um pouco à semelhança do que aconteceu no Fundão, outras localidades assistiram ao nascimento de vários concursos de piano<sup>25</sup>, que constam na tabela 1, promovidos e organizados pelas próprias instituições de ensino artístico especializado da música.

---

<sup>25</sup> Note-se que para esta pesquisa não se teve em conta os concursos internos.

Concurso	Cidade	Instituição organizadora	Início
Concurso Lopes-Graça <sup>26</sup>	Tomar	Presidente e directora Artística: Olga Prats, Câmara Municipal de Tomar, Divisão de Animação Cultural	2001
Concurso Ibérico de Piano do Alto Minho	Vila Praia de Âncora	Academia de Música Fernandes Fão	2003
Concurso Nacional de Piano Escola de Música S. Teotónio	Coimbra	Escola de Música S. Teotónio	2005
Concurso Nacional de Piano e Guitarra	Ourém	Conservatório de Música de Ourém e Fátima	2005
Concurso Nacional dos Pequenos Pianistas	Ourém	Conservatório de Música de Ourém e Fátima	2006
Concurso Piano <sup>27</sup>	Póvoa de Varzim	Escola de Música da Póvoa de Varzim	2006
Concurso Nacional Paços Premium	Paços de Brandão	Academia de Música de Paços de Brandão	2007
Concurso “Marília Rocha”	Vila do Conde	Academia de Música S. Pio X Direcção Artística: Teresa Rocha	2007 <sup>28</sup>
Concurso Internacional de Piano da Cidade da Guarda	Guarda	Teatro Municipal da Guarda, o Conservatório de Música de S. José da Guarda e o Síntese - Grupo de Música Contemporânea	2008
Concurso Elisa Pedrosa	Vila Real	Conservatório regional de Música de Vila Real	2009
Concurso “Pequenos Galinhos” <sup>29</sup>	Barcelos	Conservatório de Música de Barcelos	2010
Concurso de Piano Cidade da Maia	Maia	Conservatório de Música da Maia	2011
Concurso Internacional de Música de Almada	Almada	Academia de Música de Almada	2012
Concurso Luso-Espanhol de Fafe	Fafe	Academia de Música José Atalaya	a) <sup>30</sup>
Concurso de Música “Anatólio Falé” <sup>31</sup>	Lagos	Academia de Música de Lagos	a)

<sup>26</sup> As primeiras edições foram realizadas pelo Canto Firme de Tomar, com o apoio da Câmara, mas a partir de 2010 a organização deste Concurso passou a estar a cargo da Câmara Municipal de Tomar através da Casa Memória Lopes-Graça, com apoio técnico e logístico da Escola de Música Canto-Firme (Dados fornecidos através de e-mail pela Casa Memória Lopes-Graça).

<sup>27</sup> No ano em que nasceu o concurso, o âmbito circunscreveu-se aos alunos da escola de Música da Póvoa de Varzim, posteriormente alargou-se à escala nacional.

<sup>28</sup> Desde 2007 que abrange o piano e o violoncelo.

<sup>29</sup> Em moldes muito próprios e apenas às classes de iniciação / 1º grau.

<sup>30</sup> O *Concurso Luso- Espanhol de Fafe* (Fafe) e o *Concurso de Música “Anatólio Falé”* (Lagos) não se encontram na ordem cronológica de aparecimento dos concursos em virtude de não ter obtido resposta por e-mail, nem por posterior chamada telefónica.

<sup>31</sup> *Ibid.*

**Tabela 1.** Concursos<sup>32</sup> de piano que surgiram através de instituições de ensino artístico especializado a partir do ano de 2001.

Como se pode constatar através da leitura da tabela, os concursos de piano são uma realidade extensiva a Portugal Continental de norte a sul, e desde de 2005 que nasce pelo menos um concurso de piano por ano numa escola de ensino artístico especializado de música.

Segundo a pianista Maria José Souza Guedes, em 2003, realizou-se em Torres Vedras a 3ª edição do *Concurso Cristina Lino Pimentel*. Relativamente a este concurso, as edições anteriores e âmbito do concurso não consegui apurar mais dados.

No ano de 2004, realizou-se na Universidade de Aveiro uma única edição do Concurso Internacional de Piano Helena Sá e Costa, dedicado à pianista e pedagoga Helena Sá e Costa, integrado no V Festival Internacional de Piano “Celebrando Grandes Pianistas”, organizado pela pianista e professora Drª Nancy Harper (Arquivo de Família Moreira de Sá e Costa)<sup>33</sup>.

Apesar de o *Concurso Jovens pianistas Riff* em Aveiro (que surgiu pela primeira vez em 2008) ser organizado por uma escola de música sem paralelismo pedagógico, integra como júri a Professora Olga Prats e costuma realizar-se nas instalações do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian (*Programa do Concurso Jovens pianistas Riff* 2010).

Dirigido a pianistas até 35 anos, inclusive, também o *Concurso Jovens Pianistas 2010*, ao que pude apurar foi edição única, realizada em 2010 (*Programa do “Concurso Jovens Pianistas 2010”*). Dedicado a Chopin, os concorrentes tiveram que apresentar um programa integralmente composto por obras para piano solo de Chopin.<sup>34</sup>

---

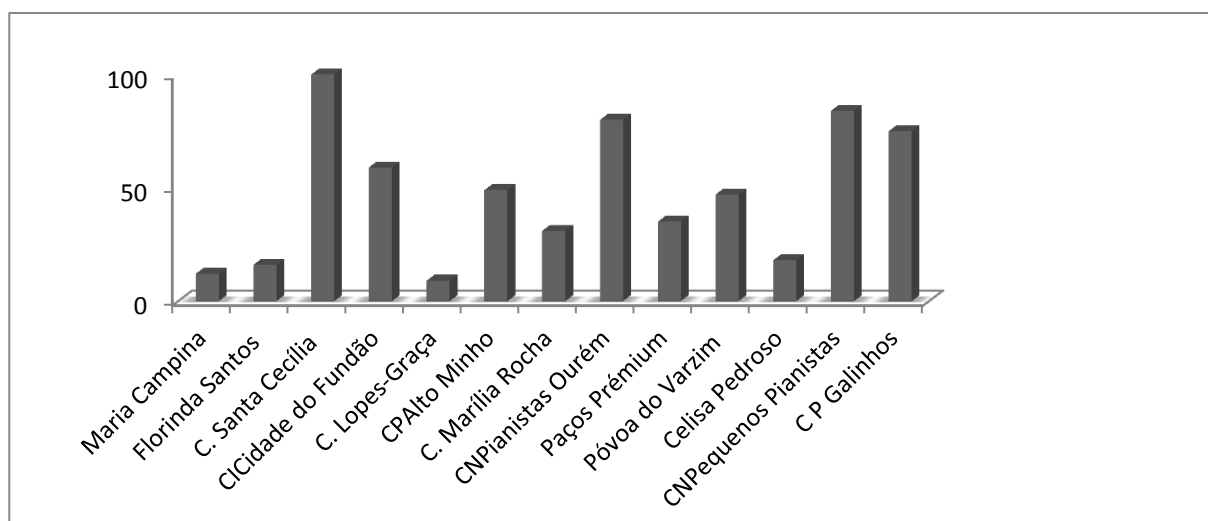
<sup>32</sup> A designação de cada concurso apresentado está conforme o regulamento da última edição que se encontra disponibilizada.

<sup>33</sup> Agradeço ao Professor Doutor Henrique Gomes de Araújo a disponibilização do espólio da Família Moreira de Sá e Costa, a 21 de Setembro de 2012.

<sup>34</sup> Concurso, organizado pela Metropolitana e o Teatro Municipal São Luiz, destinado a pianistas até aos 35 anos de idade (*Programa do Concurso Jovens Pianistas 2010*). Este concurso serviu para assinalar o bicentenário do nascimento de Frédéric Chopin (*Ibid.*).



Foi elaborado um gráfico a partir dos dados coligidos no inquérito (cf. anexo 1) que enviei às instituições de ensino artístico especializado da música<sup>35</sup>.



**Gráfico 1.** Número de concorrentes dos vários concursos portugueses na edição que realizaram no ano de 2010.

Através do gráfico 1, podemos observar que o maior número de participantes no ano de 2010 concorreu ao Concurso Santa Cecília (cerca de cem participantes). Em seguida, verificou-se que os concursos que indicaram maior número de concorrentes decorreram em Ourém, nomeadamente o Concurso Nacional de Piano Ourém e o Concurso de Pequenos Pianistas. Este número pode ser justificado pelo facto de no *Concurso Nacional de Piano Ourém* os níveis serem atribuídos consoante a dificuldade do programa e não pela idade, criando assim, por um lado, uma maior igualdade de oportunidades, não havendo desfasamentos a nível de repertório, mas por outro lado pode criar desigualdades a nível etário. Também o Concurso de Pequenos Pianistas, que se realiza em Ourém apresenta características diferentes em relação à maioria dos concursos, destinando-se a concorrentes cujas faixas etárias que não excedem os onze anos. Também aqui, as categorias são atribuídas previamente por uma comissão de júri consoante a dificuldade das peças enviadas e todos os concorrentes ganham uma medalha.

<sup>35</sup> Em 12 de Fevereiro de 2011 enviei um questionário (cf. anexo 1) através de e-mail a todas as instituições de ensino artístico especializado da música que constam nas direcções regionais (norte, centro e sul). No entanto, somente algumas instituições responderam ao seu desafio. Das escolas que organizam concursos de piano, sem contabilizar os concursos internos, somente dezasseis dessas instituições responderam (cf. anexo 4).

Quase com o mesmo número de participantes do *Concurso Nacional dos Pequenos Pianistas*, em Ourém seguiu-se o *Concurso Pequenos Galinhos*, que se realiza em Barcelos. Estes dois concursos assemelham-se muito nas características que apresentam, pela faixa etária, atribuição de categoria em relação à dificuldade da peça e o facto de todos os concorrentes receberem um prémio. Com este procedimento, percebe-se que existe uma intenção de incentivar o estudo do piano nos alunos mais novos por parte deste tipo de concurso, para além de tentar que nenhum dos concorrentes se sinta excluído.

O concurso que apresentou um número mais baixo de concorrentes foi o *Concurso Lopes-Graça*, seguido pelo *Concurso Florinda Santos*, em São João da Madeira.

Assim, da panóplia de concursos que surgiram em Portugal percebe-se que existem características que os distinguem, entre os quais os objectivos e as idades a que se destinam. Também o pianista Jorge Moyano sustenta dois tipos principais de concursos em Portugal, os “mais académicos” e os de que estão vocacionados para lançar “carreiras”, como pode ler-se nas suas palavras:

“Este concurso [*Concurso Internacional Cidade do Fundão*] tem objectivos mais académicos, embora apareçam candidatos de várias nacionalidades, é mais direccionado para os alunos de escolas cá em Portugal, enquanto que o Concurso Vianna da Motta [no qual já integrou um jurado] e o Concurso Internacional Cidade do Porto servem mais para lançar as carreiras dos pianistas que ficam em primeiro lugar”(entr. Moyano, 2012)<sup>36</sup>.

Segundo Moyano, o CICF é um concurso com características pedagógicas, em que as prioridades dos concorrentes não se prendem com a obtenção de um prémio, como quem se candidata a um concurso como o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta*, como pode ler-se nas suas palavras: “Quem vai a um concurso como o concurso *Vianna da Motta* ou *Cidade do Porto* vai à procura de um prémio. Neste concurso do Fundão, o menos importante será o prémio... “ (*Ibid.*). Desta forma o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta* e o *Concurso Internacional Cidade do Porto*, distinguem-se claramente dos outros concursos que se destinam a faixas etárias mais baixas e têm objectivos mais pedagógicos, de incentivo e de motivação, enquanto que os concursos acima referidos se destinam a impulsionar a carreira artística dos concorrentes.

---

<sup>36</sup> (cf. anexo 19)

Também Juan Grillo, pianista, professor espanhol e director do Conservatório Oficial de Música de Almendralejo, o qual integrou o júri do CICFP, nos anos de 2010 e 2011, sustentou que o CICFP “não é uma referência para os grandes pianistas a nível internacional” na medida que não lança carreiras, mas representa um estímulo e incentivo para quem já tem um certo nível pianístico e queira dedicar-se à carreira de pianista (entr. Grillo, 2012)<sup>37</sup>. Não obstante, Grillo refere que o *Concurso Internacional Cidade do Fundão* é importante para incentivar o trabalho realizado pelos alunos de piano e não só: “desenvolve-se um importantíssimo trabalho na formação e projecção de jovens talentos” (*Ibid.*). Também aqui, Grillo alude para a questão do “talento”, que o concurso tem essa função de promover os jovens “talentos”. Segundo Juan, existem três níveis de concursos: (1) os grandes concursos internacionais, como Tchaikovsky de Moscovo, F. Chopin de Varsóvia, etc.- que se dirigem a uma elite restrita e promove “as carreiras dos talentos virtuosos do piano” (2) os concursos de segundo nível, como San Sebastian, Iturbi em Valência, Ibiza Internacional, etc... (3) e um terceiro nível de concursos mais locais e menos conhecidos (*Ibid.*). Na ótica de Grillo, o *Concurso Internacional Cidade do Fundão* encontra-se entre o segundo e terceiro nível de concursos a nível mundial.

Depois desta tipologia estabelecida por Juan a nível mundial e tendo como referência o que Jorge Moyano sustentou em relação aos dois tipos de concursos que existem a nível nacional, poderemos desta forma afirmar que existem vários tipos de concursos de piano em Portugal. Existe um tipo de concurso, que se destina a pianistas com um grande nível de excelência pianística, cujos prémios são avultados e pode “lançar carreiras”, que são efectivamente, como o pianista Moyano referiu o *Concurso Internacional Cidade do Porto* e o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta* e os concursos que se destinam a estudantes de piano, com um carácter mais motivacional, e que normalmente são organizados por escolas do ensino artístico especializado da música (concursos apresentados na tabela 1). Ainda distinguiria um subtipo do segundo grupo que são os concursos que se destinam a crianças até aos onze anos no máximo e que permeiam todos os concorrentes como o *Concurso Nacional dos Pequenos Pianistas*, em Ourém e o *Concurso Pequenos Galinhos*.

---

<sup>37</sup> (cf. anexo 20)

No entanto, coloca-se a questão: se são os concursos *Concurso Vianna da Motta* e *Concurso Internacional Cidade do Porto* que podem “lançar carreiras”, porque é que são tão poucos os portugueses que concorrem a esse tipo de concurso?

No site da European Piano Teachers Association Portugal<sup>38</sup> (EPTA), vem patente o facto de na décima sétima edição do *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta*, em 2010, ter participado só um concorrente português, Manuel Araújo de entre sessenta concorrentes admitidos e vinte e oito que compareceram de várias nacionalidades<sup>39</sup>. Segundo o site da EPTA, destaca-se o facto de ter concorrido apenas um português, acrescido do caso semelhante do *Concurso Internacional Cidade do Porto*, que decorreu praticamente na mesma altura, ter participado também apenas um pianista português o que poderá ser alarmante: “um facto que deve causar alguma preocupação no meio pedagógico e artístico português”<sup>40</sup>. A EPTA aponta para algumas possíveis razões para a não comparência a este tipo de concurso: “a crise global e o investimento necessário para passar duas semanas no concurso, e ao facto de o Concurso ter a reputação de ser artisticamente muito exigente, sem compromissos e extremamente objectivo. Por isso, apresentaram-se apenas os pianistas que acreditaram ter feito o seu melhor na preparação do programa e com confiança na sua apresentação artística”<sup>41</sup>.

O facto de haver poucos portugueses a participarem nos dois concursos mencionados, também foi mencionado por Jorge Moyano e as razões poderão encontrar-se no ensino e nas condições que o nosso país proporciona (entr. Moyano, 2012):

“Aí teremos de ver o que se passa é a nível de ensino e de oportunidade em Portugal. Em geral os concorrentes que vão a esses concursos vão com uma rodagem enorme. Eu lembro-me que antigamente na união soviética, nós ouvíamos falar de histórias dos concorrentes da união soviética quando vinham concorrer ao *Vianna da Motta*, e era na altura que eram os russos quase sempre a ganhar....E acho que o *Vianna da Motta* funcionava de dois em dois anos... Primeiro havia uma selecção exigentíssima na própria união soviética, cada escola já fazia a sua selecção. No primeiro ano faziam selecções internas e depois o segundo ano, era um ano em que esses concorrentes vencedores ficavam a rodar programas, e quando chegavam cá iam tocar um concerto

---

<sup>38</sup> Dados consultados no site oficial da EPTA Portugal, no dia 30 de Agosto de 2012, em: <http://eptaportugal.tripod.com/index.html>

<sup>39</sup> Extremo Oriente (China, Coreia, Japão), países da antiga União Soviética, Austrália, Síria, Espanha, Chile, Brasil, França (dados consultados no site oficial da EPTA Portugal, no dia 30 de Agosto de 2012, em: <http://eptaportugal.tripod.com/index.html>)

<sup>40</sup> Dados consultados no site oficial da EPTA Portugal, no dia 30 de Agosto de 2012, em: <http://eptaportugal.tripod.com/index.html>

<sup>41</sup> *Ibid.*

com orquestra, já o tinham feito muitas vezes lá, quer dizer isso para um português é completamente impossível.” (entr. Moyano, 2012).

Em Portugal existem poucas oportunidades de se tocar com orquestra e de conseguir singrar apenas como pianista. Desta forma, surgem também algumas questões pertinentes acerca da vida musical relativamente ao piano, existente em Portugal: Que percentagem de concertos para pianistas a solo encontramos na vida cultural portuguesa, nomeadamente na temporada 2009/2010 na Casa da Música, no Porto? Que percentagem de pianistas portugueses consegue viver só da carreira artística, enquanto solistas? Temos o exemplo de um pianista português, Artur Pizarro, que se dedica exclusivamente à sua carreira. O pianista deu aulas durante quatro anos, mas teve de abdicar da docência em prol dos inúmeros concertos que tinha de preparar-se, no entanto continua a dar Master Classes e não se encontra em Portugal (Pizarro *cit. in* Victor 2009).

Jorje Moyano também mencionou o caso de Artur Pizarro, que constituiu uma exceção no panorama português:

“Mas quando tivemos o caso do Artur Pizarro, que ganhou o Vianna da Motta, isso foi um caso absolutamente à parte, trabalhou desde os cinco anos com o Sequeira Costa e depois foi para os Estados Unidos. É um trabalho completamente diferente do que é o normal e naturalmente com um professor como o Sequeira Costa... São condições totalmente diferentes, o que torna mais complicado. O nível de alguns estrangeiros é totalmente diferente do nível de cá. Para que isso aconteça é necessário que se tenha tido um percurso sólido, e isso cá é impossível. Nós cá, cada vez mais estamos cheios de papelada... cada vez mais andamos a fazer relatórios nas escolas...e vamo-nos afastando do que é fundamental...”(entr. Moyano, 2012).

O pianista acrescenta que para ganharem vida, tem conhecimento que alguns alunos que concluem a licenciatura e mestrado na Escola Superior de Lisboa, começam a tocar música que não aquela que estavam habituados a executar nesse estabelecimento de ensino superior:

“Existe muita gente que está agora a sair das escolas superiores de música, que para ganharem a vida estão a tocar com pessoas como o Tonny Carreira, porque é um meio de subsistência, têm um número de concertos garantidos e bem pagos, portanto eles não têm outra alternativa de trabalho... é um absurdo... mas eu não posso criticar e as pessoas têm de ganhar a vida...”(entr. Moyano, 2012).

Desta forma, o professor Jorge Moyano coloca em questão a sua própria profissão enquanto pedagogo: “ Em termos de ensino, às vezes pergunto-me o que estou aqui a fazer, porque não há muito mercado de trabalho, mesmo quando se atinge outros patamares” (entr. Moyano, 2012). Para o pianista são necessários vários factores determinantes para que um aluno consiga atingir um nível pianístico elevado: as capacidades do aluno, a qualificação do professor, a seriedade do trabalho desenvolvido, o suporte da família e a sorte:

“Surtem determinados casos não é tanto em sequência de... mas porque são pessoas muito particularmente dotadas e depois têm a sorte de além de possuírem essas qualidades pessoais, trabalhar com um bom professor desde início e um trabalho sólido e bem suportado pela própria família, que tenha importância é necessário que a família tenha essa consciência. Em Portugal não é propriamente fácil... é muito complicado que essas condições se juntem... É uma questão de sorte.”(entr. Moyano, 2012).

A questão que se coloca consiste em saber se o modelo de pianistas que estes concursos “pedagógicos” estão a promover é ajustado às exigências da sociedade actual.

### **1.3. Concursos de piano: perspectivas divergentes**

Apesar da proliferação de concursos de piano, sobretudo de âmbito escolar, como foi documentado no subcapítulo anterior, não existe consenso relativamente à sua eficácia, quer na detecção e promoção de “talento” quer no real impacte que têm na vida futura dos pianistas.

São várias as opiniões existentes sobre a questão dos concursos, por exemplo o compositor e pianista António Victorino D’ Almeida (n. 1940) posiciona-se claramente contra os concursos. Para o compositor, os concursos musicais não são justos, na medida em que se é pedido ao júri que:

“ ...julgue objectivamente uma matéria cuja apreciação só pode ser *subjectivae*, isso leva os jurados a reduzir a matéria julgável a um número assaz restrito de quesitos técnicos, e alguns estilísticos, que lhes permitam respeitar coerentemente essa objectividade - o que vem inevitavelmente por em causa a legitimidade moral das decisões que premeiam um candidato cheio de “talento”, mas que falhou nalgumas passagens decisivas, em prejuízo de alguém musicalmente menos dotado, mas que cumpriu todas as regras da tabela de valores estabelecida e não errou uma única nota das que tinha para executar...” (Almeida 1993, 117-118).

Segundo Almeida, a música não pode ser comparada a uma competição, onde o que está em causa é o ser capaz de vencer desafios de ordem física, questões meramente técnicas, ou aspectos claramente objectiváveis por um júri especializado. O compositor argumenta ainda que na música o que conta não é a contabilidade dos golos, como no futebol (*Ibid.*). Como acrescenta Vitorino D’Almeida: “os valores musicais são sempre incomparáveis” (*Ibid.*). Na sua perspectiva além dessa particularidade, a categorização e a nomenclatura da música também se tornam questões controversas “também aqui se põe a falaciosa problemática das fronteiras estanques entre estilos de música e da absurda *obrigatoriedade*, a que muitos se julgam sujeitos, de os separar e definir dentro de terminologias confusas e artificiosas” (Almeida 1993, 117).

Já a pianista Martha Argerich sustenta que as competições podem ser bastante “interessantes” para os concorrentes, na medida em que podem ajudar os vencedores a “fazer carreira” (Argerich *cit. in* Alink 2003, s.p.). Segundo a autora, também o público e o júri são beneficiados ao passar a conhecer novos pianistas “talentosos” (*Ibid.*). No entanto Argerich salienta que existem outras formas de construir uma carreira que não passa forçosamente pelos concursos (*Ibid.*). Este tipo de competição, na sua óptica pode ser “excitante”, mas, por outro lado, pode gerar alguma tristeza e desilusão quando não se ganha um prémio (*Ibid.*). A pianista alerta para o facto de não se dever viver a vida em função dos resultados (*Ibid.*). Uma desvantagem apontada por Argerich consiste na recente “estandardização” que parece ter surgido com os concursos, em detrimento da originalidade e imaginação, com a única preocupação de agradar ao júri (*Ibid.*). A música, para a pianista, não se confina à execução estrita do texto musical, devendo o intérprete dar algo de si próprio (*Ibid.*). Neste sentido, Martha Argerich refere que o júri devia ser constituído por professores que fossem simultaneamente pianistas concertistas (*Ibid.*).

Alink também reforça o facto de os concursos servirem como rampa de lançamento para uma carreira, no sentido de ajudar os jovens, mediante um julgamento justo (Alink 2003, 13). Na óptica do autor os concursos podem promover as carreiras dos vencedores (*Ibid.*).

Contudo, a hierarquia de concorrentes definida pela atribuição de prémios num concurso, nem sempre tem equivalência no posterior reconhecimento desses músicos pelo público (Harper *et al.* 2012). O caso mais flagrante e conhecido, ocorreu em 1980, no

*Internacional Frederic Chopin Piano Competition*, quando Ivo Pogorelish foi eliminado no terceiro round (*Ibid.*). Um dos júris, Martha, não concordou com a eliminação do pianista (*Ibid.*). Para Argerich, o concorrente deu provas de ser “a genius”, mas apesar disso, não conseguiu conquistar o primeiro lugar (*Ibid.*). Esta não concordância dentro de um júri de eleição é reveladora das fragilidades da avaliação que se faz nesses momentos. Contudo, se pianistas como Ivo Pogorelish conseguiram prosseguir carreiras brilhantes independentemente da apreciação obtida no concurso *Internacional Frederic Chopin Piano Competition*, haverá casos em que o impacto de uma avaliação negativa se terá feito sentir nas carreiras individuais desses pianistas. Não existem estudos que dêem a conhecer a verdadeira extensão desse impacto.

Monique Deschaussées sublinha os efeitos negativos que os concursos internacionais podem surtir num jovem instrumentista (Deschaussées, 2002). Apesar do objectivo de raiz dos concursos internacionais passar por ajudar a lançar as carreiras dos jovens artistas, isto não significa que isso, efectivamente, aconteça, nem que os ajude a manter a carreira (*Ibid.*). Para a autora, os prémios ganhos em concursos “alimentam a menudo ilusiones entre los laureados que desembocan en dramáticas decepciones” (*Ibid.*). A autora observa ainda que o aumento do número de concursos, que qualifica com o termo “epidemia”, não é proporcional ao aumento de “verdadeiros artistas” (*Ibid.*). Ainda segundo Deschaussées, aqueles que parecem ser “verdadeiros artistas” poderão impressionar e destacar-se nas primeiras provas, mas dada a sua sensibilidade poderão não aguentar a nível físico, nervoso e psicológico o ambiente deprimente e a pressão dos concursos, não passando das eliminatórias (Deschaussées, 2002). Desta forma, sustenta que os concursos poderão ser “máquinas de triturar talentos e música”, constituindo assim um “perigo considerável” para os “potenciais artistas” que pensam que tocar mais rápido e mais forte possível é o que os torna vencedores ou melhores (*Ibid.*). Para a autora, a obtenção de um prémio internacional representa apenas um certo nível técnico independentemente da musicalidade, criatividade e imaginação do músico (*Ibid.*). Monique vai mais longe afirmando que os concursos internacionais, os quais observou, assinaram a pena de morte da música (*Ibid.*). A autora justifica este argumento com o facto de o ambiente do concurso inibir as pessoas mais sensíveis, as quais, na sua perspectiva, são as mais criativas (*Ibid.*). Na opinião de Deschaussées, os concursos deveriam ter uma primeira prova em que se aferisse as capacidades técnicas e instrumentais, e só depois



atender somente à “essência da música”, tal como: “talento” musical, sentido criativo, capacidade de comover, respeitar o estilo e os “tempos”, beleza sonora e que a técnica servisse a música (*Ibid.*).

Por sua vez, Dawn Bennett compara os concursos a uma indústria:

“Creo que los concursos son una industria y ¿ como se gana? Depende de lo que le guste al jurado... concentrarse en presentarse a concursos y ganarlos es algo así como una economía falsa. Puede dañar la creatividad y el estilo individual” (Bennett 2008, 144).

No que se refere exclusivamente aos concursos para piano, a crítica efectuada por Bennett vai mais longe ao apontar a incongruência entre a importância dada aos concursos na carreira de um pianista (onde são testadas as suas capacidades como solista) e as solicitações profissionais que de facto vai encontrar (integrado em ensembles, como acompanhador ou professor). Aliás esta incongruência já está presente no próprio processo de ensino que decorre nos conservatórios, como observa Bennett:

“ Veo en los conservatorios que los estudiantes de piano no están obligados a prepararse como acompañantes, y eso no es la realidad. La realidad es que después de obtener el título, irán a buscar trabajo y no recibirán la invitación de 21 orquestas para tocar con ellas en un concierto” (Bennett 2008, 144).

Segundo a professora e pianista Nancy Lee Harper<sup>42</sup>, o professor Scott McBride Smith, Nadia Lasserson, Gustav Alink e Joseph Banowitz, existem benefícios em se participar num concurso de piano, desde que se saiba escolher entre os muitos e variados concursos e também atender ao momento oportuno do aluno em questão (Harper *et al.* 2012). Entre as vantagens apontadas pelos autores acima citados encontramos: a construção de um currículo, desenvolvimento da autoconfiança em palco, melhorar a concentração e ter mais reportório, desfrutar do fazer música, e aprender com os colegas (*Ibid.*). Também são beneficiados os professores desses alunos que participam em concursos de piano (*Ibid.*). Para Scott Smith, também é importante saber qual a filosofia do concurso, para o indicar aos seus alunos, uma vez que muitas das competições servem para estimular certo tipo de alunos e estilo de tocar (*Ibid.*). Smith defende que o facto de se ganhar um concurso, não será só fruto da sorte, mas sim fruto de uma boa preparação

---

<sup>42</sup> Pianista e professora Universitária.

(*Ibid.*). Contudo, sustenta que pode haver concursos em que existe um certo favoritismo, começando pela questão, de os alunos de certos jurados poderem entrar em competições em que irão ser avaliados pelos próprios professores (*Ibid.*).

Apesar de um aluno, quando entra num concurso, querer ganhar um prémio, deve reconhecer-se, todo um trabalho extra alcançado e todo o processo de aprendizagem subjacente (Harper *et al.* 2012, 27). Segundo os autores que venho a citar, a nível pianístico, os concorrentes podem ficar mais susceptíveis à desilusão se pensarem que o sucesso é avaliado em função dos prémios ganhos, uma vez que nem todos ganham sempre (*Ibid.*). Os autores referem que um dos objectivos para participar num concurso pode passar por aprender a lidar com a decepção e com a derrota (*Ibid.*).

Também autores como Uszler, Gordon e Mach, na análise do impacte de dois tipos de concursos – os de admissão em academias e universidades e os que se destinam a pianistas profissionais- sustentam que os concursos podem ser uma forma de distinção e reconhecimento para os músicos mais jovens (Uszler *et al.* 2001, 286). No entanto, Uszler, Gordon e Mach, tal como Deschaussées, sustentam que a proliferação de concursos pode criar um problema de identificação de futuras “estrelas”, dado o número de vencedores por eles premiados (*Ibid.*). Na ótica de Uszler, Gordon e Mach, a participação num concurso pode servir também de preparação para suportar as exigências e pressões da vida profissional, uma vez que a atmosfera dos concursos se assemelha à atmosfera de uma vida futura (tocar em ambientes estranhos, com pessoas desconhecidas e perante um “julgamento”) (*Ibid.*). Se por um lado concorrer a este tipo de concurso (concursos dirigidos a “pré-universitários”) pode preparar o jovem músico para um futuro profissional, essa mesma participação não será garantia de sucesso desse mesmo futuro (*Ibid.*). Também o facto de se ganhar um prémio não irá prever um futuro “success in professional competitions or predict professional viability” (*Ibid.*). A crítica aos concursos também recai sobre os procedimentos ou resultados e filosofia subjacente. Para Uszler, Gordon e Mach, os concursos iludem os vencedores:

“... competitions seduce young musicians into expectations of early glory and thereby dissipate efforts toward long-term, more serious study; that competitions foster attention go gymnastics and a facile brilliance, thereby encouraging neglect to more profound repertoire and musicians will succeed as performers over the long haul; and that competitions actually damage the potential growth of young performers by thrusting winners into wide public exposure prematurely (*Ibid.* 28).

Na visão dos autores que venho a citar, os concursos não são para todo o tipo de aluno e nem todos os concursos servem para determinado aluno, caberá ao professor a responsabilidade de escolher o concurso que melhor se adequa ao aluno, mas mais importante ainda escolher de entre os seus alunos, aqueles cujas características se revelem favoráveis a ser um possível concorrente (Uszler *et al.* 2001, 277). Para Uszler, Gordon e Mach um bom candidato será aquele aluno que apresenta um bom trabalho em clima de tensão (*Ibid.*).

#### **1.4. Síntese**

Neste capítulo comecei por fazer uma breve introdução às primeiras competições entre instrumentistas. Nos séc.XVII, XVIII e XIX os “confrontos” analisados colocavam frente a frente dois instrumentistas de tecla de referência, dando lugar muitas vezes à improvisação e oportunidade de tocar composições da própria autoria. Seguidamente foi abordado o primeiro de muitos concursos de piano que se replicaram pelo mundo, que rompeu com o modelo anterior, dando início a uma competição que colocava vários pianistas a disputarem por uma hierarquia de prémios e por uma oportunidade de conquistar um lugar no mundo artístico.

Posteriormente, através de um levantamento territorial, verificou-se que o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta* (1957) foi o primeiro concurso a realizar-se em Portugal, nomeadamente na capital. À semelhança do que se passou a nível mundial, Portugal continental assistiu ao florescimento de diversos concursos com características diferentes. É neste contexto que é apresentado o *Concurso Internacional da Cidade do Fundão*, que é parte central da minha dissertação.

Também foram identificados dois tipos e um subtipo de concursos de piano em Portugal Continental: (1) concursos que se dirigem a pianistas com um grande nível de excelência pianística e que podem ajudar a “lançar uma carreira artística” (*Concurso Internacional Cidade do Porto e o Concurso Internacional de Música Vianna da Motta*); (2) concursos que se dirigem a estudantes de piano, com objectivos pedagógicos, promovidos na sua grande maioria por escolas do ensino artístico especializado da música e (2.1) concursos que se destinam a crianças até aos onze anos no máximo e onde todos os

participantes são premiados (*Concurso Nacional dos Pequenos Pianistas*, em Ourém e o *Concurso Pequenos Galinhos*). O *Concurso Internacional da Cidade do Fundão* insere-se no segundo tipo de concursos, que se destinam a alunos com intenção de motivar e incentivar o estudo do piano. No entanto, surgiram algumas questões que se prendem com o futuro dos concorrentes que são premiados, se existe um paralelismo entre o número de prémios e os lugares que são oferecidos pelo mercado de trabalho. Outra questão prende-se com o sincronismo entre a exigência do público actual e o modelo de pianista solista que é promovido pelos concursos que cuja filosofia assenta em fins pedagógicos.

Para tentar perceber o impacto de uma participação num concurso de piano, na vida de um concorrente recorri a pareceres de vários autores, pianistas e pedagogos. Verificou-se que existem várias posições antagónicas face à participação neste tipo de evento. Mesmo Martha Argerich, que se mostrou a favor dos concursos, em virtude de representarem, para os vencedores, rampas de lançamento para carreiras promissoras, e uma oportunidade para se conhecerem “novos pianistas talentosos”, apontou para desvantagens que podem passar pela desilusão de não de ganhar e para a recente “estandardização” na tentativa de agradar o júri, não arriscando assim na originalidade (Argerich *cit. in* Alink 2003, s.p.). Vitorino D’Almeida é integralmente contra os concursos, pois avaliar algo tão subjectivo como a música compromete a atribuição de prémios a quem tem “talento” mas não cumpre todos os trâmites de avaliação pré-estabelecidos por um júri de concurso (Almeida 1993, 117-118). Como poderemos ver no capítulo IV, esta é uma questão com que se debatem alguns jurados, nomeadamente no *Concurso Internacional da Cidade do Fundão*, quando surge alguém que tem o referido “talento”, mas que não tem um rigor que se é exigido num concurso de piano. Este será o ponto de partida para que se averigúe no próximo capítulo a noção de “talento”.

## I. “TALENTO” MUSICAL

“Incentivar novos talentos musicais” é um dos objectivos do *Concurso Internacional Cidade do Fundão (Regulamento do Concurso Internacional Cidade do Fundão 2010)*. Todavia, o mesmo regulamento não explicita em que consiste exactamente o “talento” musical, sugerindo haver um entendimento consensual em torno do sentido deste termo. Existe, de facto, esse entendimento? Em que consiste o “talento”? O “talento” é inato ou está comprometido com processos culturais e sociais? Neste capítulo irei explorar definições e questões colocadas por diferentes autores e em diferentes áreas do conhecimento à noção de “talento”, a partir da pesquisa bibliográfica que efetuei em 2010.

### 2.1. O “talento” - uma possível conceptualização

Ao tentar definir o conceito “talento” deparamo-nos com o problema de uma utilização em dois domínios distintos do conhecimento: o senso comum e o científico. De facto trata-se de um construto ou seja de uma realidade que, ao nível do senso comum não carece de ser explicada para ser percebida. Contudo, como procurarei documentar ao longo deste capítulo, existe uma vasta produção teórica que atesta a complexidade do termo.

O antropólogo inglês Sir Francis Galton (1822- 1911) foi o primeiro cientista a explorar a natureza do “talento”, tendo identificado três factores determinantes: capacidade intelectual (inata), ânsia de trabalho e poder de trabalho (Galton 1865, 157-166). Galton, influenciado pelas teorias de Darwin relativamente à existência de factores comuns herdados entre membros de uma determinada espécie, defendeu no livro, *Hereditary Genius*, publicado em 1869 a existência de determinantes primários, uma espécie de elementos comuns transmitidos hereditariamente a membros de um mesmo grupo social (“raças”, famílias). A pesquisa de Galton conduziu à dicotomização entre factores biológicos e factores sociais/culturais na definição da inteligência e do “talento”. Todavia, segundo este cientista, defensor de uma teoria biológica do “talento”, a performance excepcional resulta de uma “habilidade natural”<sup>43</sup> herdada (factores genéticos), em interacção com um outro factor secundário, o trabalho. Galton reconheceu que para se potenciar o “talento” é necessário esforço e motivação. Ou seja, inclusive para este

---

<sup>43</sup> “By natural ability, I mean those qualities of intellect and disposition, which urge and qualify a man to perform acts that lead to reputation. I do not mean capacity without zeal, nor zeal without capacity, nor even a combination of both of them, without an adequate power of doing a great deal of very laborious work” (Galton 1869).

defensor da importância dos factores biológicos na definição do “talento”, os factores contextuais foram considerados determinantes na sua otimização.

Mais de cem anos depois, o professor canadiano François Gagné propôs a compreensão do “talento” num quadro de desenvolvimento pessoal. Na sua ótica, cada indivíduo é dotado de uma espécie de “matéria prima” que necessita de estímulos para se potenciar em “talento” (Gagné 2004, 2). Segundo Gagné, quanto maiores os estímulos proporcionados por uma aprendizagem e prática sistemáticas, num ambiente propício e num relacionamento interpessoal, maior será o índice de “talento” (*Ibid.*). Gagné sustenta que se trata de um processo em desenvolvimento no qual interagem seis factores: o acaso, a dotação (plano genético), os traços pessoais (autocontrolo, auto-imagem, etc.), a aprendizagem, a influência ambientais (família, escola, meio social, etc.) e a educação formal (*cit. in* Simonetti 2008, 33-34). Este modelo é revelador da complexidade do processo de transformação de dotes (ou seja, o conjunto de habilidades “naturais”) em “talento”. Da análise de Gagné, ressalta para o estudo *do Concurso Internacional Cidade do Fundão*, o factor que se prende com o papel da família e das instituições de ensino, nessa otimização. Aplicando o modelo de Gagné ao concurso em análise, percebemos que o “talento” expresso pelos alunos durante as provas resultará de factores pessoais - a dotação, autocontrolo, auto-imagem, a sua capacidade para aprender, entre outros – mas não só. O meio social e familiar a que pertence assim como a instituição de ensino que frequenta, têm a sua quota parte de responsabilidade na emergência desse “talento”. O estímulo num ambiente de aprendizagem propício, a prática sistemática e os factores de ordem pessoal (incluindo o plano genético), todos corroboram ou não na sua emergência. Esta constatação faz recair sobre as instituições de ensino e as famílias dos candidatos aos concursos uma renovada responsabilidade.

Por sua vez, Ericsson, Krampe e Tesch- Römer defendem que só o “talento” inato e as capacidades herdadas pelo indivíduo não bastam para determinar uma performance de alto nível, mas sim:

“...a precocidade na aquisição de determinado domínio de conhecimento; o prolongado e gradual processo de aquisição de conhecimento específico, mediado por prática deliberada regular (actividade altamente estruturada com o objectivo de melhorar a performance, que requer esforço e nem sempre é agradável); o apoio parental; as condições do ambiente de estudo e a qualidade de instrução recebida” (Ericsson *et al.cit. in* Santiago 2006, 54).

Comparando as propostas de Ericsson, Krampe e Tesch- Römer e de Gagné, percebemos que a primeira complementa a segunda. Ericsson, Krampe e Tesch- Römer acrescentam a precocidade e a prática deliberada e explicitam a importância das facilidades colocadas ao dispor das crianças para poderem participar em competições, tais como, o suporte financeiro para deslocações e estadias, na emergência e consolidação de uma performance de excelência (Ericsson et al. 1993, 368). Ou seja, segundo os autores referidos, para alcançar um nível de excelência na performance, além do “talento” e dos factores elencados por Gagné para a sua optimização, o poder económico – necessário para assegurar a participação em eventos - da família ou da instituição de ensino é mais um factor a ter em consideração. Ericsson, Krampe e Tesch- Römer analisam o “talento” no quadro da performance de alto nível.

O psicólogo educacional americano Benjamin Samuel Bloom (1913- 1999) sugere uma estratégia de optimização das condições ambientais e suporte parental, referidos pelos autores anteriores. Bloom observou que diversos performers internacionais de diferentes domínios começaram em criança com actividades lúdicas e que assim que os pais observavam que tinham “talento”, investiram em aulas e incentivaram os seus filhos a adquirirem hábitos regulares de prática deliberada (Bloom *cit. in* Ericsson et al. 1993, 369). Segundo Bloom, existem três fases de desenvolvimento: a primeira fase (estágio inicial) decorre através da introdução individual de actividades num certo domínio e termina com a introdução à prática deliberada; a segunda fase (fase intermédia) consiste num longo período de preparação e num compromisso de dedicação a tempo inteiro tendo em vista o seu futuro; e a terceira fase (fase avançada) caracterizada por uma dedicação a tempo inteiro, acaba quando o performer consegue ser profissional (*Ibid.*). Também segundo estes autores, este processo requer o apoio dos pais professores e instituições educacionais. O processo de transição entre as fases é, na aceção de Bloom, acelerado pela participação em concursos. Segundo o autor, essa participação alavanca os performers (alargando os horizontes) e estimula-os a ambicionarem uma maior exigência (*Ibid.*).

Nos estudos atrás referidos a propósito do “talento” observa-se que ao longo do tempo, o “talento” tem sido denominado como um conjunto maior e mais complexo de factores, todavia, será graças ao contributo do psicólogo americano Howard Gardner (1943) que o “talento” passará a ser compreendido enquanto parte de um todo que é a

inteligência, no quadro da teoria das Inteligências múltiplas (Gardner *cit. in* Shaklee 2009, 257). Segundo o autor o “aspecto principal do talento não é mais a estrutura inata (dom), mas o potencial de alcance e a capacidade de aprender material relevante para uma determinada inteligência”<sup>44</sup> (Gadner *cit. in* Balota e Marsh 2004). Na perspectiva de Gardner, “talento” e inteligência podem assumir o mesmo significado<sup>45</sup> (Gardner 2006, 28).

## 2.2. O “talento” no processo de reprodução social

Nas páginas anteriores, apresentei uma síntese dos principais contributos para a definição de “talento”, no âmbito da psicologia e das ciências da educação. De seguida, irei abordar outras duas linhas a partir da etnomusicologia e sociologia respectivamente os estudos desenvolvidos por Kingsbury e Piere Bourdieu.

Em 1988, o pianista e antropólogo Henry Kingsbury (n. 1943) publicou um estudo seminal para a compreensão do “talento”. O estudo que o autor nos apresenta centra-se no Eastern Metropolitan Conservatory of Music (EUA). Segundo este autor, na música erudita ocidental o “talento” assume um papel muito importante na distinção e hierarquização dos músicos, partindo-se do princípio de que nem todos o possuem (Kingsbury 1988, 60). À valorização do “talento” no contexto da música erudita ocidental, o autor contrapõe o estudo do etnomusicólogo John Blacking sobre os Venda da África do Sul (*op. cit.*, 60-61). Kingsbury questiona, assim, a pretensa universalidade do requisito do “talento” para o acto de fazer música. Todavia, constata que a noção de “talento” está presente em diferentes idiomas musicais e domínios da actividade humana, no contexto da música ocidental, marcando e distinguindo aqueles que supostamente o possuem. O “talento” é, na sua óptica, um símbolo cultural polissémico e polimorfo (*op. cit.*, 80). Segundo Kingsbury para se entender o “talento”, enquanto aptidão musical (inteligência musical ou “musicalidade”)

---

<sup>44</sup> Gardner desenvolveu uma teoria multifacetada da inteligência “Teoria de inteligências múltiplas”, baseada na ciência cognitiva (estudo da mente) e a neurociência (estudo do cérebro) (Gardner 1995, 6-7). O psicólogo identificou sete inteligências (considerava-as com o mesmo grau de importância e independentes): linguística, lógico-matemática, espacial, musical, corporal-cinestésica, interpessoal e intrapessoal (Gardner 1995). As diversas combinações de inteligências originam diferentes pessoas, com habilidades, interesses, formas de aprendizagem distintas (Gardner 1995, 7).

<sup>45</sup> “Con frecuencia me pregunto si una inteligencia es lo mismo que un talento o una aptitud. Aunque considero que la claridad intelectual es esencial, detesto las discusiones centradas en cuestiones terminológicas porque casi nunca son concluyentes y, en ocasiones pueden llegar a ser contraproducentes” (Gardner *cit. in* Simonetti 2008, 36).



é necessário focar a interacção social e não apenas o indivíduo (*op. cit.*, 63). Isto porque, embora o “talento” seja “compreendido como uma forma de potencial que existe independentemente da performance, as atribuições de “talento”, musicalidade ou a sua falta, vem como julgamentos de audições ou performances actuais” (*op. cit.*, 68). Ou seja apesar de um “talento” existir fora das performances, ele só é reconhecido através da performance (*Ibid.*). Ao ter em conta esta afirmação, o facto de se pensar ou de se lhe ser creditado um dado “talento”, não é suficiente sem que o demonstre através de uma demonstração em público (*Ibid.*). Contudo, Kingsbury refere que o facto de ter “talento”, não significa que se seja um “músico completo” pois para tal são necessárias muitas horas de estudo (*Ibid.*). Apesar do “talento” musical não se restringir aos conservatórios e às escolas de música, a dinâmica cultural do “talento” constituiu um barómetro para a compreensão da música que se faz no conservatório ” (*op. cit.*, 60). Conforme sustenta, “a música realizada no conservatório é um contexto significativo para compreender o talento”( *op. cit.*, 59-60). Ou seja, existe aqui uma “intercontextualidade cultural”, uma vez que o contexto é “recíproco e interdependente”( *Ibid.*).

Segundo a perspectiva de Kingsbury, a preocupação de um conservatório prende-se mais com a “inculcação de uma devoção” do que com a “preparação de uma carreira” ( Kingsbury 1988, 19). Desta forma o conservatório assemelha-se mais a um “seminário”, onde as preocupações dos alunos são mais “pessoais, morais e emocionais do que profissionais ou económicas” (*op. cit.*, 19-20). Por outro lado, observa o desfasamento entre o número de alunos inscritos nos conservatórios e a pequena minoria de graduados capazes de fazer uma carreira profissional enquanto músicos concertistas, sustentando que “se o conservatório só admitisse alunos que fossem capazes de ter uma carreira na música teria de fechar as portas” (*op. cit.*, 56).

A questão que se coloca prende-se com o que distingue um aluno com “talento” de outro que dele carece. Este problema tem uma enorme centralidade no universo dos conservatórios de música, preocupando alunos em saber “quanto talento têm e por vezes se ‘realmente’ têm talento”, professores em “adivinhar” esse traço pessoal, comités de admissão em seleccionar candidatos (*op. cit.*, 59-64).

Opondo-se ao paradigma essencialista que considera o “talento” como um “dom” com que alguém é presenteado, algo intrínseco à natureza de alguns (poucos) humanos,

Kingsbury defende que o “talento” musical está correlacionado com o contexto social e histórico e, por isso, não tem validade universal. Não se trata de algo isolado pois existe, como foi dito atrás, uma interdependência entre vários factores. Estamos portanto perante um processo que importa desconstruir.

Kingsbury interroga-se sobre a abrangência deste conceito na música ocidental constatando haver diferentes critérios de apreciação decorrentes mais dos domínios da música a que se referem do que dos músicos em si, observando que “existe a ideia que é necessário pouco ‘talento’ para a música rock, e que esta parece estar associada com a ideia de que não necessita de ensino” (*op. cit.*, 60). Na análise dessa ideia, o autor constata a presença de um paradoxo: o “talento” requer escolaridade (*Ibid.*). O autor vê o “talento musical como uma representação cultural” em que existe uma estratificação social que diferencia os que possuem muito “talento” dos que têm pouco ou nenhum “talento” e os que possuem “talento” numa áreas e noutras não (*Ibid.*). Esta diferenciação assenta em exercícios de autoridade e poder (*op. cit.*, 62). Na perspectiva criticada por Kingsbury, o “talento” encontra-se na “psique” humana e é transmitido geneticamente:

“é uma representação de potenciais diferenciais para certos comportamentos socialmente valorizados, diferenciais esses que se acredita serem preceitos decorrentes não de uma ordem social, mas da inerente natureza das pessoas” (*op. cit.*, 63).

Apesar de todas as incongruências e incertezas que existem em torno do “talento”, este continua a ser tomado como uma realidade em si inquestionável (*op. cit.*, 64). Conforme sustenta Kingsbury “a invocação do ‘talento’ contribui significativamente para a reprodução de uma estrutura de desigualdade no poder social” (*op. cit.*, 79).

A sociologia da educação também deu o seu contributo em relação à desmistificação do “talento”, ao defender que este é “fruto da influência do contexto social ou da dedicação ao estudo técnico artístico e não deriva de um ‘dom divino’ ou de algo inato, como é pensado no senso comum” (Amato 2008, 81).

Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu o “talento”, o “dom” ou a “inteligência”:

“...são títulos de nobreza da sociedade burguesa que a Escola consagra e legitima ao dissimular o fato de que as hierarquias escolares que ela produz por uma ação de inculcação e de seleção aparentemente neutra, reproduzem as hierarquias sociais no duplo sentido do termo” (Bourdieu *cit. in* Pelias 2009).

Pierre Bourdieu refere mesmo que o “dom” “é um meio ideológico utilizado pela elite para justificar as diferenças económicas e sociais como desigualdades de fato, identificando os membros de classes desfavorecidas como naturalmente desprovidos de méritos e dons” (Bourdieu *cit. in* Amato 2008, 83- 84). Segundo o sociólogo francês é o acumular de capital cultural que permite ao indivíduo ter acesso à cultura e que determinará todo o seu desenvolvimento (Amato 2008, 85), bem como o seu sucesso académico. O processo de transmissão de capital cultural é realizado de geração em geração, ou seja é a família que “transmite a seus filhos, mais por vias indiretas que diretas, um certo capital cultural e um certo ethos, sistemas de valores implícitos e profundamente interiorizados, que contribui para definir, entre outras coisas, as atitudes em face do capital cultural e da instituição escolar” (Bourdieu *cit. in* Setton 2005). Para Pelias, o conceito de “capital cultural” utilizado por Bourdieu representa um “bem simbólico (ritos e mitos)” (...) “representativo de uma ‘condição de classe’ (instância de poder), e que é definido pela posse de títulos escolares/académicos somada ao prestígio que eles conferem, assim como ao conhecimento dos ‘códigos de deciframento estético’, através do domínio, em graus diferentes, dos princípios que definem a maneira legítima de abordar a obra de arte” (Bourdieu *cit. in* Pelias 2009, 25).

Podemos também pensar no “capital cultural” como sendo uma “herança puramente social constituída por um conjunto de conhecimentos, informações, códigos linguísticos e, também, por atitudes e posturas” (Bourdieu *cit. in* Muzzetti 1998, 258), que surgem como uma “objetividade interiorizada” (Ortiz *cit. in* Amato 2008) ou “dom social”, que advém de uma condição económica (favorável), que proporciona um maior acesso à cultura e parte da interação entre a sociedade e o indivíduo (Bourdieu *cit. in* Amato 2008).

Desta forma, o “capital cultural” é um novo “recurso social” e uma “fonte de distinção e poder em sociedades em que a posse desse recurso é privilégio de poucos”(Bourdieu *cit. in* Setton 2005, 79-80). São as classes dominantes que adquirem esse um poder real e simbólico, que os possibilita obterem melhores resultados a nível académico (*ibid.*, 80-81).

Segundo Setton, existem (neste processo) dois tipos de aprendizagem evidenciados por Bourdieu que são: o inicial (“precoce e insensível”) onde a família é responsável pela transmissão de cultura (Bourdieu *cit. in* Setton 2005, 79) de uma forma “osmótica” e

“quase imperceptível no interior do contexto familiar”, levando a que se pense que os dons, aptidões inatas ou vocações são os responsáveis pelo conhecimento, atitudes e posturas (que no fundo foram transmitidos pela família), das classes “cultas” e não o “capital cultural” (Muzetti 1998). O segundo tipo de aprendizagem, que é posterior e mais metódico, realiza-se nas instituições de ensino ou noutros circuitos de educação informal (Bourdieu *cit. in* Setton 2005, 79).

Na perspectiva de Bourdieu o “capital cultural” pode existir sob três formas: estado incorporado (“sob a forma de disposições duráveis do organismo”) estado objetivado (“sob a forma de bens culturais materiais”) e estado institucionalizado (“sob a forma de diplomas e titulação”) (Bourdieu *cit. in* Muzetti 1998, 259).

Amato aplicou o conceito de “capital cultural” de Bourdieu à educação musical: no caso do estado incorporado aplicado à música, a criança é levada a aprender um instrumento (Amato 2008, 86). O indivíduo passa a cultivar e a entender as formas de expressão artística através do incentivo proporcionado pela leitura ou audição musical, que por sua vez é fomentada pelo acesso a livros e discos ou seja o *estado objetivado* (*Ibid.*). Ao proporcionar o acesso aos bens culturais, tais como a compra do instrumento musical, a contratação de um professor ou o acesso a uma escola do ensino artístico especializado da música, desde a infância (ou seja o acesso à “aquisição objetiva de conteúdos artísticos”), a família está a desempenhar “o papel de principal agente social de iniciação cultural do indivíduo, função esta intrínseca à sua condição de instituição social” (*Ibid.*). Desta forma também a família é a “primeira instituição de iniciação musical do indivíduo” (*Op. cit.*, 87), onde os hábitos, como por exemplo: “escutar repertórios musicais específicos”, da família serão reproduzidos pelos seus descendentes (*Ibid.*). Assim o contacto e o conhecimento dos objectos culturais, neste caso cds e livros, bem como as actividades culturais, como escutar música e assistir à televisão, irão despoletar o gosto por determinados “repertórios musicais” (*Ibid.*). Quando um conservatório emite um certificado, estamos perante o estado *institucionalizado* (*Ibid.*). O certificado vai atestar uma “competência cultural” que mostra o “reconhecimento oficial do processo de acúmulo de capital cultural (o qual culmina no *estado incorporado*)” (*Ibid.*). Assim “ao interiorizar os conteúdos artístico-culturais por meio do estado *objetivado*, o indivíduo passa então a constituir em si mesmo uma forma de capital, o *estado incorporado*, dentro do qual se

insere o *estado institucionalizado*, no caso da obtenção de um certificado oficial por uma instituição de ensino artístico” (*Ibid.*). Segundo Bourdieu “o valor do certificado depende de sua raridade, e este permite melhor convertibilidade do capital cultural em capital económico (Bourdieu *cit. in* Amato 2008, 85). O mesmo poderá aplicar-se aos concursos de piano, em que a importância da certificação de um prémio dependerá da sua raridade.

Considerando a crítica que Bourdieu faz ao papel reprodutor das instituições de ensino (muito inscritas nos cânones das elites culturais), emerge a seguinte questão: as escolas do ensino artístico especializado da música em Portugal ao reproduzirem ano após ano o mesmo repertório canónico não estarão a restringir as suas ofertas a um leque reduzido de alunos, aqueles cujo capital cultural lhes permite decodificar esses referentes? A mesma questão poderá ser colocada em relação aos concursos de piano para crianças e adolescentes em Portugal. Será que a introdução de novos repertórios poderia (através de composição de música contemporânea ou de outros domínios) tornar mais abrangente e menos elitista o ensino que se pratica nos conservatórios? Ou será que a classe dominante pretende perpetuar o ensino tradicional?

Apesar da possibilidade de livre escolha de peças e estudos em algumas categorias, criada na décima primeira edição do Concurso Internacional Cidade do Fundão, na variante de piano (embora algumas das escolhas sejam limitadas pelo estilo e por compositores), facto que significaria uma abertura do concurso a novos repertórios, constata-se a repetição das mesmas peças. Ou seja, na prática o que se observa é que professores e alunos não reconhecem como legítimos outros repertórios. A maior parte dos próprios professores, ao escolherem um repertório para os seus alunos levarem a concurso, restringem-se ao programa vigente, e pensam que os seus alunos poderão ser penalizados pelo júri, insistindo desta forma nas mesmas peças em vez de arriscarem em algo novo.

### 2.3. Síntese

Este capítulo visou compreender o significado do termo “talento”. Assim, na primeira parte foram criticamente abordados os principais contributos no âmbito da psicologia e das ciências da educação. Através dessa análise percebeu-se que apesar da valorização das capacidades inatas por parte de diversos autores, são vários os factores de que depende o “talento”, nomeadamente motivação, treino intensivo. Mesmo Galton, defensor dos factores biológicos na definição do “talento” reconheceu que para se potenciar o “talento” é necessário esforço e motivação. Com Gagné, percebeu-se que na optimização do “talento” existe um papel fundamental que é relegado para família e instituições de ensino para além de outros factores (Gagné *cit. in* Simonetti 2008, 33-34).

Assim compreende-se que só através de ambientes favoráveis, da precocidade na aprendizagem e de um treino/uma aprendizagem eficientes, suporte a vários níveis da família se poderá manifestar e/ou desenvolver o “talento”. Este não será fruto do acaso, mas sim das condições, além das capacidades do próprio indivíduo.

Na segunda parte deste capítulo, foram abordadas duas linhas a partir da etnomusicologia por Kingsbury e da sociologia por Piere Bourdieu. Através do contributo de Kingsbury percebeu-se que o “talento” musical está correlacionado com o contexto social e histórico do indivíduo e que depende portanto de uma interdependência entre vários factores. Bourdieu atribui à família um papel preponderante no desenvolvimento do “talento”: a transmissão de valores e saberes (capital social, cultural e económico). Dentro desta perspectiva, podemos concluir que os indivíduos que provêm de classes que têm um maior capital cultural neste domínio da música possuem mais meios para aceder aos “bens culturais”, o que lhes confere uma melhor formação e condições para singrar no mundo profissional.

Assim percebe-se que na avaliação do “talento” existem muitos factores que estão em jogo e que não se confinam só às capacidades do indivíduo.

### **III. “ANSIEDADE DA *PERFORMANCE* MUSICAL”**

Neste capítulo centro-me na conceptualização da ansiedade, a partir de estudos recentes oriundos de diferentes domínios do saber, desde a psicologia à psiquiatria, passando pelos estudos em motricidade humana, sobretudo no âmbito do desporto e da performance musical.

O interesse desta análise prende-se com o conhecimento das causas da ansiedade e do impacto que esse estado emocional pode ter no músico performer, em particular quando esta emerge em contextos altamente competitivos como o dos concursos para piano.

Este capítulo, que partiu de uma análise bibliográfica, encontra-se estruturado em quatro partes. Na primeira parte, começo por centrar-me em estudos fora do âmbito da performance musical que exploram circunstâncias e ocasiões em que o indivíduo é, ou foi, de algum modo “posto à prova” e que geraram situações de ansiedade. Procuro, também, desconstruir noções de matriz dicotómica, que tenderam a compreender a ansiedade num quadro de negatividade. Na segunda parte são apresentadas várias propostas de definição da ansiedade. É na terceira parte que me centro nos contributos dos estudos em música discutindo primeiramente qual a melhor terminologia a utilizar “ansiedade da performance musical” (APM) ou “medo do palco”. Posteriormente, são mostradas as posições divergentes tomadas pelos autores revistos: por um lado, encontram-se os autores que se centram no impacto negativo da ansiedade da performance musical e, por outro, os que tentam encontrar os seus benefícios e contributos para se atingir a excelência. Também é mostrado de que forma a APM se manifesta a partir da infância e quais os estudos realizados nesse sentido. São descritos quais os sintomas e os fatores que contribuem para aumentar os níveis da APM. Também são apresentados os fatores que contribuem para um nível que designa de “optimal arousal” para a performance musical. São ainda apresentadas algumas das possíveis formas de combater a “ansiedade da performance musical”.

#### **3.1. Ansiedade: um estado emocional benéfico ou prejudicial?**

Apesar de a ansiedade nos afetar a todos e da multiplicidade de áreas disciplinares que se têm dedicado ao seu estudo, continua a ser um *terreno* de indagação em processo,

extremamente complexo e onde prolifera a ambiguidade das descrições fenomenológicas (Fioravani 2006, 10).

O termo “ansiedade” deriva do étimo latino *anxietate*, palavra que significava “disposição para a inquietação” (Dicionário da Língua Portuguesa 2004). Esta definição refere que se trata de um estado – de inquietação – assente em fatores internos ao próprio indivíduo.

Contudo, a maior parte das definições de “ansiedade” que a seguir explorarei estabelece uma correlação entre a ansiedade e o medo. Ao estabelecer essa correlação, aponta-se para a existência de fatores não exclusivamente internos ao indivíduo, como sustentava a definição acima apresentada, mas também para agentes externos.

Na verdade, vários autores são unânimes ao considerarem que o medo<sup>46</sup> é uma emoção predominante no complexo de emoções que constitui a ansiedade, tal como a culpabilidade, a angústia, a amargura, a vergonha, a tristeza, a cólera ou a relação interesse - excitação (Serra 1980). Em que consiste, então, o medo e como se correlaciona com a ansiedade? Medo e ansiedade são emoções ou estados emocionais distintos: enquanto que o primeiro consiste numa “reação de defesa (... ) frente a um *objeto presente*” (*Ibid.*) - ou seja, o medo instala-se frente a uma ameaça concreta (Rodrigues *cit. in* Oliveira 2005) -; a segunda, “é um estado emocional motivado por um estímulo ameaçador” que é antecipado porque assenta em experiências já vividas (*Ibid.*). Segundo o *Dicionário Médico*, a ansiedade é definida como uma sensação de mal-estar psíquico, caracterizada pelo receio de um perigo iminente real ou imaginário (Manuila *et al.* 2000, 67). Deste modo, a ansiedade está de certa forma relacionada com expectativas, baseadas em experiências anteriores, em relação ao futuro (*Ibid.*).

Segundo alguns autores, a ansiedade é um estado emocional negativo e desagradável que “pode ser considerado normal ou patológico”<sup>47</sup>, a partir da relação entre os

---

<sup>46</sup> Segundo a teoria das emoções, o medo é definido como uma “emoção básica, fundamental, discreta e presente em todas as idades, culturas, raças ou espécies” (Oliveira 2005).

<sup>47</sup> Se for analisada como patológica, a ansiedade pode ocorrer em diferentes quadros clínicos: “tónica ou generalizada quando é mantida ao longo do tempo, fásica, quando ocorre em surtos (ou ataques, como transtorno do pânico), situacional, quando reativa a estímulos particulares (como nas fobias) (Lopes *et al.* 2004, 134).



seus fatores desencadeantes e a intensidade das manifestações” (Bernik e Carneiro *cit. in* s.a <sup>48</sup>).

Contudo, a ansiedade pode conter um papel motivacional, perdendo, neste caso, a negatividade a que estava associada nas definições anteriores. Este é o argumento explorado pela psicóloga de educação Aida Mendes, quando sustenta que a ansiedade é “uma resposta humana habitual, perante situações de ameaça” (Mendes *et al.* 2005, 10). A autora refere que a ansiedade é “desejável pois serve de estímulo facilitador da capacidade de resposta do indivíduo” (*Ibid.*). Na mesma linha de pensamento, o professor António Nardi<sup>49</sup>, afirma que a ansiedade faz parte do desenvolvimento normal e aparece em situações de mudança e em experiências novas e inéditas”(Nardi 2006). O autor define a ansiedade como um “sentimento útil [...] um sinal de alerta”, que coloca o indivíduo em estado de vigília a qualquer perigo que possa surgir e conseguir reagir (*Ibid.*).

Considerando, assim, a ansiedade como um estado emocional complexo, e por isso não compaginável com abordagens dicotómicas (bom/mau, positivo/negativo, etc.), passo de seguida a explorar definições no quadro de diferentes disciplinas.

### **3.2. A ansiedade: diferentes propostas de definição**

O psiquiatra Adriano Serra destaca o facto de na definição de ansiedade poderem ser consideradas diferentes perspetivas:

“...como uma força propulsora de determinado comportamento, (...) como resposta emocional desencadeada por certos estímulos; (...), como um impulso desagregador de um comportamento adequado; (...) como um estado ou traço; (...) como um traço de personalidade básica e (...) como uma simples emoção” (Serra 1980, 94).

Para o psicólogo clínico Spielberger, a ansiedade pode ser definida como ansiedade-estado e ansiedade- traço (Spielberger *cit. in* Martens *et al.* 1990). Para o autor, ansiedade-estado é caracterizada por “subjective, consciously perceived feelings or apprehension and tension, accompanied by or associated with activation or arousal of the autonomic nervous system” (*Ibid.*), e “ansiedade traço” é:

---

<sup>48</sup> Bernik e Carneiro (s. d.) *Dicionário Médico Psiquiatria*. Acedido em 22 Agosto, 2012, em: [http://www.hrtf.fundep.ufmg.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=138&Itemid=95](http://www.hrtf.fundep.ufmg.br/index.php?option=com_content&task=view&id=138&Itemid=95)

<sup>49</sup> Coordenador do Laboratório de Pânico e Respiração da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“...a motive or acquired behavioral disposition that predisposes an individual to perceive a wide range of objectively no dangerous circumstances as threatening and to respond to these with state anxiety reactions disproportionate in intensity to the magnitude of the object danger” (*Ibid.*).

Relativamente aos estudos anteriores, este estudo acrescenta mais um elemento: qualquer indivíduo apresenta uma predisposição diferenciada para a ansiedade, em diferentes níveis, de acordo com a sua propensão pessoal. Assim, será a propensão pessoal juntamente com as circunstâncias que irão definir os níveis de ansiedade sentidos pelo indivíduo.

A ansiedade tem sido definida e abordada no quadro da psicologia clínica, havendo neste contexto, a preocupação em definir os sintomas associados à ansiedade enquanto patologia. Como se compreende, esta linha de análise encontra-se fora do âmbito desta dissertação, pelo que não será desenvolvida.

Segundo Dianna Kenny<sup>50</sup>, (2011) a seguinte definição é a mais frequentemente aceite:

“Anxiety is a unique and coherent cognitive-affective structure within our defensive motivational system. At the heart of this structure is a sense of uncontrollability focused on the future threats, danger, or other potentially negative events... Accompanying this negative affective state is a strong physiological or somatic component that may reflect activation of distinct brain circuits such as the corticotrophin releasing factor system.” (Barlow *cit.in* Kenny 2011, 22).

Barlow refere-se à ansiedade como uma emoção e um sistema defensivo motivacional contra um não controle de hipotéticas ameaças futuras (Barlow *cit. in* Kenny 2011, 23), que podem, no caso da performance musical, passar pelo medo de uma performance débil e/ou uma possível vergonha ou humilhação resultante de uma performance debilitante (Kenny 2011, 23). Todavia, este medo do futuro pressupõe uma má experiência do passado (*Ibid.*). Segundo teorias psicanalistas, existe uma projecção no futuro de emoções que foram provocadas por experiências traumatizantes vividas no passado, que se repetem nas futuras performances, inclusive quando não se encontram presentes os factores que originaram essas mesmas emoções (Malan *cit. in* Kenny 2011,

---

<sup>50</sup> Professora de psicologia e de música na Universidade de Sydney. Foi diretora fundadora do Centro Australiano de Pesquisa Aplicada em Performance Musical, no Conservatório de Música de Sydney e da Universidade de Sydney.

23). Assim pode-se deduzir que a ansiedade é uma projecção no futuro de uma má experiência vivida no passado.

### **3.3. “Ansiedade da performance musical” ou “medo do palco”?**

No domínio da música, segundo Brandfonbrener, a ansiedade é referida muitas vezes de modo indiscriminado através de expressões como “medo do palco” e “ansiedade da performance musical” (Brandfonbrener *cit. in* Kenny 2011, 48). Contudo, os autores que a seguir irei abordar, sustentam que as expressões se referem a estados de ansiedade diferentes. Segundo Fehm e Shmidt, a expressão “ansiedade da performance” consiste num nível mais “severo” de stress do que o “medo do palco” (*cit. in* Kenny 2011, 48). Contrariamente a esta linha de pensamento encontra-se Brodsky e Senyshn, sustentando que o “medo do palco” se refere ao “sudden intense fear or alarm felt on stage that is likely to lead to performance breakdown, which is a relatively rare event” ou seja, a um nível mais intenso de ansiedade do que o qualificado com a expressão “ansiedade da performance musical” (Senyshn *cit. in* Kenny 2011, 48). O alcance da definição “medo do palco”, tal como foi proposta por Senyshn, não abarca todos os estados de ansiedade que os performers experienciam. De fato, como refere Kenny, essa definição exclui a experiência da maior parte dos músicos, cujos níveis de ansiedade não conduzem a uma interrupção da performance (Kenny 2011, 48).

No sentido de ultrapassar esta distinção, autores como Salmon e Steptoe preferem utilizar a expressão “ansiedade da performance musical” (Salmon *cit. in* Valentine 2002), por ser mais abrangente e referir-se a um estado gradativo e não a uma experiência de “tudo ou nada” (Steptoe 2001, 299). Segundo Salmon, a APM é “the experience of persisting, distressful apprehension and/ or gradual impairment of performance skills in a public context, to a degree unwarranted given the individual’s musical aptitude, training, and level of preparation” (Salmon *cit. in* Valentine 2002). No entanto para Kenny, a definição de Salmon levanta algumas questões ao afirmar que “a diagnostic of music performance anxiety only applies if the apprehension is not consistente with musical aptitude training, and level of preparation” (Salmon *cit. in* Kenny 2011, 48-49), uma vez que existem vários estudos que vêm corroborar esta afirmação ao mostrar que independentemente da idade, nível ou aptidão, treino, experiência e preparação, os músicos apresentam ansiedade da performance (Kenny 2011, 49). A definição apresentada por

Salmon parece aplicar-se somente a músicos “talentosos” que estudam para estar em forma, “ if there were little musical aptitude, insufficient training, or inadequate preparation, whatever apprehension is felt by musicians in these circumstances cannot be described as music performance anxiety”(Ibid.).

Andrew Steptoe esclarece que o “medo do palco” se distingue da “ansiedade da performance musical”:

“(i) stage fright occurs in other performing arts such ballet and drama; music performance anxiety refers only to musicians; (ii) stage fright implies distress in front of large audiences whereas music performance anxiety can occur in intimate settings, such as auditions, where the audience consists of one or two adjudicators; (iii) stage fright refers to a sudden onset of intense feelings of fear whereas music performance anxiety can build gradually over days or weeks before a performance” (Steptoe *cit. in* Kenny 2011, 49).

A definição da “ansiedade da performance musical” sustentada por Steptoe (2001), dez anos depois de Salmon (1991), consiste em quatro componentes da ansiedade da performance: “the primary component is affect or feeling, [feelings of anxiety, tension, apprehension, dread or panic], which form the central experience of performance anxiety”, os outros três componentes são cognitivos (perda da concentração, falhas de memória, interpretação errada da partitura, etc); comportamentais (falhas na técnica ou perda de postura, tremores) e reacções fisiológicas (dificuldade de respiração, de salivação, da frequência cardíaca e função gastrointestinal) e desequilíbrios hormonais (libertação excessiva de adrenalina, cortisol) (Steptoe 2001, 295).

Também Kenny, no seu livro, discute estes termos, preferindo utilizar “ansiedade da performance musical”. Para a autora, a APM é:

“...the experience of marked and persistent anxious apprehension related to musical performance that has arisen through underlying biological and/or psychological vulnerabilities and/ or specific anxiety-conditioning experiences. It is manifested through combinations of affective, cognitive, somatic, and behavioral symptoms. It may occur in a range of performance settings, but is usually more severe in settings involving high ego investment, evaluative threat (audience), and fear of failure. It may be focal (i.e. focused only on music performance), or occur comorbidly with other anxiety disorders, in particular social phobia. It affects musicians across the lifespan and is at least partially independent of years of training, practice, and level of musical accomplishment. It may or may not impair the quality of the musical performance” (Kenny *cit. in* Kenny 2011, 61).

Em sintonia com as propostas de Salmon, Steptoe e Kenny, passarei a utilizar ao longo deste estudo a expressão “ansiedade da performance musical”.

### **3.3.1 Modelos de análise da “ansiedade da performance musical”**

Nos estudos sobre ansiedade na performance musical podemos encontrar uma recorrência: aqueles que exploram exclusivamente o impacto negativo deste estado emocional e os que procuram compreender também o modo como pode contribuir para a excelência da mesma.

Paul Salmon enquadra-se na primeira abordagem. Como foi atrás referido através da definição apresentada por Salmon, este autor considera na ansiedade apenas os elementos prejudiciais a uma boa performance. Todavia, segundo Butler, a ansiedade não é prejudicial, na medida em que coloca o performer em estado de alerta, fornece uma energia física e a excitação necessária para "communicate the emotion in the music to the audience"(Butler *cit. in* Salmon 1991). Desta forma, é necessário uma certa quantidade de excitação (“arousal” conforme é referido por vários autores de língua inglesa) para proporcionar uma boa performance (Valentine 2002). Serão os níveis moderados de excitação que permitirão uma melhor performance, relação que pode ser explicada pela conhecida lei de Yerkes-Dodson<sup>51</sup> ou lei do “U invertido” (*Ibid.*). Contudo, quando atinge níveis elevados, a ansiedade pode manifestar-se negativamente e interferir no controle mental e psicológico (Butler *cit. in* Salmon 1991).

Andrew Steptoe afirma que a sustentação na necessidade de um certo nível de ansiedade e de nervosismo para uma boa performance surge de uma conceptualização inadequada do significado da excitação genérica para a ansiedade (Steptoe 1982, 538). Considerando o facto de que o corpo é parcimonioso nas suas reacções emocionais, Steptoe verificou que mudanças similares estão subjacentes a todos os estados intensos da experiência emocional (*Ibid.*). Essas alterações fisiológicas, como sendo a frequência cardíaca, a respiração, a tensão muscular e a actividade das glândulas sudoríparas não são

---

<sup>51</sup> A lei de Yerkes – Dodson (fenómeno demonstrado através de uma experiência laboratorial) mostra a relação hipotética entre a excitação e a qualidade da performance (Kenny 2011, 296). São os níveis moderados da ansiedade que estão associados aos melhores níveis de desempenho (*Ibid.*). Ainda segundo a lei Yerkes – Dodson a relação da excitação com a performance pode ser graficamente explicitada através de uma linha curvilínea -em U invertido- (a qualidade da performance é uma função da excitação) (Valentine 2002, 170).

específicas, respondendo de forma igual ao estímulo de diferentes emoções, tais como a raiva, a alegria, o medo, ou o desejo (*Ibid.*). Steptoe concluiu que a ansiedade não é o factor necessário para uma boa performance, mas sim um estado generalizado de excitação física moderado, que só será transformado numa ansiedade deletéria, através da interacção com componentes de uma atitude mental ou cognitiva inadequada (“the term cognitive is preferred by psychologists, partly as a reaction against mentalism, partly to distinguish (thoughts) from emotions as mental process”) (*Ibid.*). Em estudos posteriores, o autor apresenta a “ansiedade da performance musical” como “a consequence of heightened physiological arousal”, onde existe também uma activação do sistema nervoso simpático (Steptoe 2001, 296). Contudo, o autor sustenta que o facto de a APM estar associada a uma excitação excessiva pode não ser tão claro, quando são utilizadas medidas fisiológicas mais objectivas (*Ibid.*).

Steptoe, a partir de estudos de vários autores, concluiu que não só a excitação fisiológica é uma condição necessária para a APM, como também existe a contribuição de outros factores, tais como as respostas cognitivas à performance e as percepções de excitação fisiológica (Steptoe 2001, 298). Acrescenta, ainda, que a performance musical pode provocar sentimentos positivos, como também emoções negativas (Steptoe 2001, 291). Quase todos os indivíduos experienciam a sensação da excitação, mas enquanto que para uns performers essa excitação pode ser benéfica (“energizing”), para outros pode ser negativa (“another perceives them as signs of impending disaster”) (Steptoe 2001, 292). A forma individual como cada um lida com a activação ou excitação fisiológica e os pensamentos (que são experienciados por todos) é que define a positividade ou negatividade dessa mesma activação (Steptoe 2001, 298). Desta forma, a APM depende da qualidade dos pensamentos do performer, se são negativos ou positivos, porque a excitação resultante da activação do sistema nervoso, interfere na performance, na medida em que a excitação pode beneficiar ou deteriorar a performance. Segundo Steptoe, para uma ótima performance não é a ansiedade que é benéfica, nem os pensamentos negativos que decorrem do performer em relação à performance, mas sim a excitação fisiológica (Steptoe 2001, 298).

Salmon ao estudar a APM sob uma perspectiva psicológica, afirmou que “different levels of arousal are optimal for different performers” (Salmon *cit. in* Kenny 2011, 142).

Assim, a otimização de uma performance depende da resposta emocional que o performer consegue dar à situação de tensão (Salmon *cit. in* Kenny 2011, 126). Portanto, além da tensão emocional ou nível de excitação, os fatores que se prendem com os pensamentos do performer também devem ser chamados à análise. No seu artigo, Valentine refere que os pensamentos negativos podem interferir na qualidade da performance, levando à desconcentração, desvio da atenção e desperdício de recursos valiosos, aumentando a ansiedade já existente (Valentine 2002). Um outro dado resultante das pesquisas que venho a referir, alerta para o facto de que quando os níveis de excitação são baixos, a atenção aumenta e quando o nível de excitação aumenta, o nível de atenção diminui (Mather *et al. cit. in* Kenny 2011).

Em 1981, Steptoe apresentou um estudo de caso realizado junto de jovens cantores de ópera e verificou que numa performance pode identificar-se um ponto máximo de qualidade (que se designa por “peak”) correlacionado com uma tensão emocional ou nível de excitação intermédio, enquanto que os níveis de alta tensão se correlacionavam com performances “enfraquecidas” (Steptoe *cit. in* Steptoe 1984). Steptoe observou que para os performers mais experientes atingirem o “peak performance” parecia ser necessário um maior nível de ansiedade (Steptoe and Wolfe *cit. in* Kenny 2011).

Hardy e Parfitt (1991) criaram a “catastrophe theory”, que tratava da performance no atletismo, para ultrapassar as limitações da “Lei de Yerkes- Dodson” (Hardy e Parfitt *cit. in* Wilson 1997, 235). Segundo Wilson os argumentos apresentados pela “catastrophe theory” no desporto poder-se-ão aplicar ao estudo da APM (Wilson *cit. in* Valentine 2002, 171). Segundo esta teoria, uma vez alcançados os níveis elevados de ansiedade cognitiva e somática, numa situação de elevado-stress ou de competição, a descida ou deteriorização na performance, ocorrida depois do performer ter chegado ao expoente máximo da excitação, será rápida e abrupta, difícil de recuperar, devido ao efeito espiral de pensamentos negativos que podem levar ao colapso (*Ibid.*). Porém, segundo a “catastrophe theory” quando o nível de ansiedade cognitiva é baixo, a relação entre performance e excitação segue o modelo de Yerkes – Dodson (Wilson 1997, 235).

Wilson começa a definir a APM como sendo um “medo exagerado e por vezes incapacitante de tocar em público”, que pode atingir amadores inexperientes, como também músicos reconhecidos (Wilson 1997, 229). Wilson refere que existe um reconhecimento generalizado da influência do nível de excitação na performance ao dizer

que: “some degree of emotional arousal is beneficial to performance, giving it a certain ‘spark’ that it might not otherwise have” (Wilson 1997, 233). O autor acrescenta ainda que se a tensão aumentar demasiado poderá afectar a qualidade da performance negativamente, uma vez que a “concentration is lost, memory blocks occur, and hands or voice lose their steadiness” (*ibid.*). Wilson propôs um modelo tridimensional (que é uma extensão da “Lei de Yerkes-Dodson” aplicada à performance musical), no qual será a interação de três grupos de variáveis o que irá determinar se a ansiedade é benéfica ou prejudicial: (1) traço-ansiedade do performer (onde se inclui também a introversão e a fobia social), (2) grau de dificuldade da tarefa e (3) o grau da situação causadora de stress (a pressão exercida pela performance pública, audição ou competição) (Wilson 1997, 233).

No modelo de Wilson, o nível elevado de um fator pode ser compensado pelo baixo nível de outro fator (*Ibid.*). Por exemplo, uma pessoa naturalmente ansiosa deveria escolher uma peça mais fácil ou uma peça que lhe seja familiar para uma audição, uma vez que quanto maior a dificuldade da tarefa, mais ansioso estará o performer, enquanto um músico mais experiente necessitará de uma situação mais desafiante, para mostrar o seu melhor (com o aumento das capacidades e da mestria, também será necessário um crescimento correspondente da dificuldade da tarefa para produzir o mesmo nível de ansiedade) (*Ibid.*). Segundo Stankov e Crawford o grau de dificuldade da tarefa “não é um valor fixo e depende da habilidade, conhecimento e experiência” do performer (*cit. in* Kenny 2011, 140). Deve ter-se em conta que todos somos diferentes e que cada pessoa difere na resposta do seu sistema autonómico, nomeadamente na sensibilidade aos estímulos internos e críticas externas (Valentine 2002, 172). Contudo, Wilson menciona que o “medo do palco” pode ser uma forma de reconhecimento, por parte do performer, que não se preparou de forma adequada para atender às expectativas (Wilson 1997, 234).

Num estudo crítico realizado por João Nogueira sobre a comunicação de C. Ryan, apresentada no 16º International Symposium on Research in Music Behavior, em St Louis, 2005, o autor sublinha que a ansiedade no quadro da performance musical é essencial para um melhor desempenho e correlaciona-se com a importância dos acontecimentos. Segundo João Nogueira, nos “recitais importantes” observa-se a emergência de um tipo de ansiedade que designa como sendo “antecipatória” ou seja, que prepara e motiva o performer para a concentração e a aplicação (Nogueira 2007, 206). O autor sustenta-se nos



estudos de Hanin, efetuados no âmbito das provas desportivas, que confirmam o papel positivo da ansiedade ao antecipar a dificuldade que se avizinha, e assim preparar o corpo e a mente para um melhor desempenho (Hanin 2003, *cit in* Nogueira). Contudo o autor refere que demasiada ansiedade antecipatória poderá também interferir negativamente na preparação (Nogueira 2007, 206).

Segundo Andrew Evans, todos aqueles que realizam uma performance em frente a um público parecem sofrer uma resposta à adrenalina (“na hora”) e consequentemente sofrer os seus efeitos nos dez minutos seguintes (Evans 2005). Para o autor atrás referido, apesar da ansiedade mental poder manifestar-se, ou apresentar-se antes do evento, o aumento da “adrenalina física” inicia-se somente 10 minutos antes da apresentação e perdura durante os primeiros 10 minutos do evento (*Ibid.*).

Os autores Papageorgi, Hallam e Welch referem que a ansiedade na performance pode manifestar-se de duas formas: com efeitos facilitadores (“adaptive”), preparando a pessoa para a tarefa e estimular o estado de alerta e a concentração) (Gates *et al. cit. in* Papageorgi *et al.* 2007) ou debilitantes (“maladaptive”) que se podem repercutir desde pequenos enganos até uma deteiorização de uma performance originalmente bem preparada (Gabrielsson, Lehrer, Steptoe *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007, 92-93). Papageorgi, Hallam e Welch apresentam um quadro “hipotético” onde mostram as interações entre os fatores que podem interferir na preparação da performance, na própria performance e no período pós-performance de um músico (Papageorgi *et al.* 2007 28). Contudo Kenny<sup>52</sup> critica este modelo por ser linear, ou não ter sido testado empiricamente, pelo facto de continuar a recorrer à lei de Yerkes- Dodson na sua forma original sem fazer referência a pesquisas realizadas posteriormente que atendam à complexidade da relação entre a performance e a excitação, além da interacção com os factores como os intrapessoais, os situacionais e aos factores ligados à performance (Kenny 2011, 141).

Para Kenny, no seu livro *The Psychology of Music Performance Anxiety*, quando se refere à activação e à excitação, afirma que “if arousal is associated with a positive

---

<sup>52</sup> Kenny afirma que a susceptibilidade à ansiedade, a eficácia da tarefa e o ambiente da performance são considerados como condições da pré-performance e tratados contemporaneamente, havendo desta forma uma confusão a nível temporal. Segundo este modelo o nível da excitação do sistema nervoso automático será indicado pelo estado psicológico antes da performance, que por sua vez é condicionado pela avaliação cognitiva. Contudo, Kenny alerta para o facto de a avaliação cognitiva estar dependente do nível da excitação do sistema nervoso automático (Kenny 2011, 157)<sup>52</sup>.

affective quality, the person will report a feeling of excitement or anticipation; if arousal occurs as a result of some perceived threat in the environment, the person will experience somatic anxiety” (Kenny 2011, 27). Kenny aponta para as diferenças existentes entre a ansiedade somática e a excitação fisiológica<sup>53</sup>. A autora define a excitação fisiológica como a “intensity of behavior that varies on a continuum from deep sleep to intense excitement or fear” (Kenny 2011, 27). Kenny sustenta que as funções dependentes do sistema nervoso automático variam conforme os níveis de excitação (*Ibid.*). Cox complementa que os estímulos vindos do meio ambiente ou/e do córtex cerebral irão determinar as respostas de excitação (Cox *cit. in* Kenny 2011).

Vários autores, tais como Steptoe, Salmon, Bruce e Barlow, Valentine, Kenny referenciam o papel importante que a qualidade do pensamento tem como influência na APM, além da tensão emocional ou nível de excitação. Como conclusão, percebe-se que mais do que os aspetos comportamentais ou fisiológicos, são as cognições negativas que podem ter um papel muito importante no sentido de afetar negativamente uma performance (Bruce, Barlow *cit. in* Kenny 2011). A optimização de uma performance depende da forma como o performer interpreta as respostas emocionais, que possivelmente decorrem das apreciações cognitivas, decorrentes da excitação sentida, no complexo processo da APM (Salmon *cit. in* Kenny 2011).

### **3.3.2. “Ansiedade da performance musical” - um sintoma que começa a manifestar-se na infância.**

Segundo Lieberman, denota-se um crescendo no que respeita às demandas físicas e emocionais nos performers mais novos, devido ao facto de cada vez haver mais expectativas e uma maior competitividade (Lieberman *cit. in* Kenny 2011, 135-136). Um exemplo disso são os concertos para piano e para violino de Tchaikovsky (1840-1893), que durante algum tempo houve performers que se recusaram a tocá-la, por acharem a partitura demasiado difícil (*Ibid.*). Recentemente, além de até mesmo prodígios de doze anos de idade os tocarem (Horvath *cit. in* Kenny 2011, 136), esses concertos fazem parte do repertório standard de pianistas e violinistas (Ericsson *et al. cit. in* Kenny 2011, 136). Provavelmente, conscientes de que a precocidade na participação de um concurso de

---

<sup>53</sup> Excitação fisiológica (“arousal”) pode ser designada por “activation” (Champion *cit. in* Kenny 2011) e “alertness” (Cox *cit. in* Kenny 2011).

performance musical pode estimular o desenvolvimento musical de uma criança e aumentar o seu nível performativo, verificou-se um aumento da oferta de concursos que se destinam a crianças, por parte das instituições de ensino da música.

Existe pouca pesquisa em relação à APM nas crianças e adolescentes, contrariamente ao nível da ansiedade da performance no desporto, que não só identificou as crianças como “sofredoras” de ansiedade da performance, como também se descobriram tratamentos nessa área (Ryan 2005, 196). Através da análise das respostas de ansiedade de cento e quarenta e nove rapazes (dos nove aos catorze anos, que participaram em três tipos de actividades<sup>54</sup>), Simon e Martens (1979) descobriram que a maior ansiedade foi relatada por meninos que tocaram um instrumento musical a solo e que a nível de atividades de grupo (incluindo desportos de equipa), os alunos que apresentaram maior ansiedade foram os que tocavam numa banda (Kenny 2006, 104). Wang (2001) observou que em 1033 crianças performers, os níveis elevados de ansiedade da performance musical apresentados por 23% dessas mesmas crianças, prejudicaram a sua performance (Wang *cit. in* Kenny 2011, 89).

Ryan realizou alguns estudos, com crianças, na área da APM. Através do primeiro estudo, realizado em 1998 com alunos de piano que tinham entre doze e dezasseis anos no qual comparou índices de ansiedade em contextos de sala de aula e de performance<sup>55</sup> (Ryan 1998), Ryan verificou que a APM estava negativamente relacionado à auto-estima e que a frequência cardíaca aumentou significativamente ao longo das várias fases da performance "sentar do lado do palco", "andar no palco", e "tocar" e que mais de metade das crianças excedeu “the 50th percentile of state anxiety norms” (Ryan *cit. in* Kenny 2011, 89). A primeira causa apontada como geradora de ansiedade sentida por parte dos performers foi o medo de errar diante de um público (Ryan 1998).

No estudo realizado em 2004, a vinte e seis alunos do sexto ano, Ryan observou que enquanto a frequência cardíaca das meninas, durante as etapas de um recital de piano, sofreu um aumento gradual, a frequência cardíaca dos meninos só aumentou e até excedeu

---

<sup>54</sup> Actividades escolares obrigatórias (teste académico, competição da aula de educação física); actividades musicais escolares não obrigatórias (performance a solo instrumental e competição na banda); actividades desportivas não escolares e não obrigatórias (individual e equipa) (Ryan 2005).

<sup>55</sup> Comparando a frequência cardíaca, administração durante o recital de “state portion of the State-Trait Anxiety Inventory for Children (STAIC) “ e de “trait portion of the STAIC, the Coopersmith Self-Esteem Inventory” e de entrevistas individuais (Ryan 1998).

a das meninas, na altura de tocar (Ryan 2004). Observou-se uma relação directa entre o nível de ansiedade experienciado pelas meninas e a qualidade da performance, mostrando um sincronismo entre os comportamentos, as respostas fisiológicas, a qualidade da performance e as medidas de “self-report”, e que a relação directa entre o nível de ansiedade e a qualidade da performance verificada nas meninas não se repetiu nos rapazes (*Ibid.*). A performance dos meninos, cuja frequência cardíaca só subiu alguns momentos antes de tocar, foi pobre, apesar de terem apresentando poucos comportamentos ansiosos (*Ibid.*). Foi melhor a performance dos meninos que apresentaram uma frequência cardíaca mais baixa e mais comportamentos ansiosos, antes de tocar (*Ibid.*). Estudos realizados por LeBlanc *et al.* (1997), Osborne *et al.* (2005), Rae e McCambridge (2004) confirmam esta maior sincronia, entre respostas comportamentais, psicológicas e fisiológicas, das raparigas em relação aos rapazes (*cit. in* Kenny 2011, 90). A teoria de Polyvagal pode ajudar a compreender esta falta de sincronia mais por parte dos rapazes, na medida em que esta teoria refere que:

“...people who express their anxiety in the striated muscles are actually less anxious than those whose anxiety is expressed in their smooth muscles, although such people may not display anxiety as obviously as those whose anxiety is a result of the sympathetic nervous system” (Porgues *cit. in* Kenny 2011, 90).

Para Kenny e Osborne, o estudo de Ryan, cujo objecto foram 173 crianças do 3º ano ao 7º ano de escolaridade (Ryan 2005) forneceu evidências convincentes de que a APM certamente existe nas crianças e que estas apresentam sintomas fisiológicos de APM idênticos aos sintomas diagnosticados na fase adulta (Kenny e Osborne 2007). Nesse estudo Ryan administrou o State- Trait Anxiety Inventory for Children (STAI-C) em duas situações: num dia de aulas normal e num dia de concerto (*Ibid.*). Os resultados mostraram uma maior ansiedade-estado por parte das crianças no dia do concerto, e que esta ansiedade-estado estava relacionada com a ansiedade-traço (Ryan 2005). Segundo João Nogueira<sup>56</sup>, a medida STAI-C utilizada por Ryan é uma medida válida e garantida para as idades em questão (Nogueira 2005). Contudo a escala não fornece qualquer indicação para aferir a qualidade da ansiedade, ou seja, se o seu impacte é positivo ou negativo (*Ibid.*).

---

<sup>56</sup> Num estudo crítico da comunicação de C. Ryan apresentada no 16º International Symposium on Research in Music Behavior, em St Louis, no ano de 2005.

Ryan e Boucher, no ano de 2011, realizaram um estudo aplicado a sessenta e seis crianças, de três e quatro anos de idade, que demonstrou que essas crianças submetidas a performances, apresentaram respostas automáticas ansiosas e que estas experiências poderão estabelecer modelos, ao longo da vida, para as reações posteriores a nível da performance musical (Kenny 2011, 90). Os resultados mostraram também que as crianças que já tinham alguma experiência na performance apresentaram níveis de ansiedade antecipatória mais baixa, mas os níveis de cortisol<sup>57</sup> em relação às crianças sem experiência eram mais elevados (Ryan e Boucher *cit. in* Kenny 2011). As crianças, cujo ambiente da performance era familiar, relataram menos ansiedade comparativamente às crianças que não conheciam o local (*Ibid.*). Estas descobertas podem ser aproveitadas a nível pedagógico, como uma das formas de redução, nas crianças, do “performance stress” (*Ibid.*). Contrariamente ao que se tem observado em estudos com crianças mais velhas e adolescentes, nesta faixa etária (3-4 anos) não se observaram diferenças comportamentais a nível de género (Kenny 2011).

Para Kenny (2006), as crianças mais pequenas raramente experienciam o tipo de ansiedade vivenciada pelos mais adultos. Normalmente as crianças mais novas gostam de tocar, inclusivamente de ter público e “seem blissfully unaware of any flaws in their ‘performance’ ” (Kenny 2006 103). No entanto, existe um período de transição em que as crianças começam a nem sequer quererem se apresentar em público, e isso pode dever-se principalmente ao conjunto de vários factores:

“...innate temperament; trait anxiety; increasing cognitive capacity, self-reflective function and capacity for perspective taking that develop through childhood and adolescence; the type of parenting and other interpersonal experiences that we have; our perception and interpretation of the world around us; technical skill and mastery, and specific performance experiences that may have positive or negative outcomes” (Kenny 2006,126).

Kenny refere o modelo de ansiedade de Barlow como útil para a compreensão da ansiedade e especificamente da APM (Kenny e Osborne 2006; Kenny 2006; Kenny 2011). O referido modelo apresenta três vulnerabilidades que podem contribuir para o desenvolvimento da ansiedade ou transtorno de humor: (1) vulnerabilidade biológica generalizada (herdada); (2) vulnerabilidade psicológica generalizada (baseada em

---

<sup>57</sup> Hormônio corticosteróide da família dos esteróides, produzido pela parte superior da glândula supra-renal, diretamente envolvido na resposta ao stress.

experiências prematuras do desenvolvimento do senso de controle sobre eventos marcantes) e (3) vulnerabilidade psicológica mais específica, em que a ansiedade se correlaciona com certos estímulos ambientais através de um processo de aprendizagem (de respostas ou condicionamento) (*Ibid.*). Segundo a teoria de Barlow, poderá desencadear-se no indivíduo, um quadro de ansiedade generalizada ou transtorno afectivo através da sua predisposição genética e das suas experiências marcantes da primeira infância (Kenny e Osborne 2006). São as primeiras experiências, especialmente as negativas, de um indivíduo, numa tenra idade (onde falta a capacidade de resolução de lidar com essas situações, dada a impressibilidade e a falta de controle da vida) que estão na base da vulnerabilidade psicológica generalizada (Kenny 2011, 129). Para se desenvolver um transtorno de ansiedade focal ou específico (como pânico ou fobia específica<sup>58</sup>) é necessária a terceira vulnerabilidade (Kenny e Osborne 2006). Quando existe uma grande exigência para atingir a excelência, mas o suporte não é correspondente (vulnerabilidade psicológica generalizada) nos performers mais novos, cujo nível de ansiedade- traço é elevado (“the expression of the generalized biological vulnerability”), o ambiente competitivo, em tenras idades, de performances onde existe uma avaliação e uma auto-avaliação (specific psychological vulnerability) “may be sufficient to trigger the physiological, behavioural and cognitive responses characteristic of music performance anxiety” (*Ibid.*). A consciência, as preocupações racionais ou as pistas que se desencadeiam, inconscientemente, as experiências precoces ou os sintomas físicos podem estar na origem da APM (Kenny 2011, 157), assim como as performances ocorridas na infância que tenham corrido mal, podem estar na base de cognições negativas (Barlow e Beck *cit. in* Kenny 2011). Quando a ansiedade é acionada “the person shifts into a self-evaluative attention state, in which self-evaluation of perceived inadequate capabilities to deal with the threat, in this case, the imminent performance, is prominent” (*Ibid.*). Desta forma a performance e a concentração são afectadas negativamente pela atenção dada aos “catastrophic cognitive self-statements” (Kenny 2011, 157).

Segundo Katrina Rumball, deveria haver por parte dos professores de instrumento uma intervenção nos alunos mais novos, ou seja uma aplicação de técnicas que sirvam como métodos preventivos da APM, e não só aplicar os tratamentos que combatem a APM

---

<sup>58</sup> A avaliação social pode ser acompanhada por “heightened somatic sensations that become associated with a perceived increase in threat or danger” (*ibid.*).

nos adultos (Rumball 2010, 4). Também Ryan aponta para o facto de ser necessário uma maior pesquisa nos músicos mais novos, a fim de se encontrar métodos preventivos para se tratar a ansiedade que é prejudicial numa fase adulta (Ryan 2005).

### 3.3.3 Sintomas de ansiedade da performance

Para Williams e Hargreaves as respostas adaptivas do corpo podem ser percebidas como os sintomas que afectam negativamente uma performance musical: (1) o coração bombeia mais para fornecer oxigénio para os músculos, o que dá origem às palpitações, (2) o fígado libera a energia armazenada, produzindo uma sensação de “nervosismo”, (3) os pulmões começam a trabalhar mais e alargam as vias respiratórias, havendo falta de ar; (4) o estômago e o intestino deixa de funcionar e a energia é desviada para os músculos, provocando náuseas, (5) os fluidos corporais tais como a saliva são redireccionadas para a corrente sanguínea, o que dá a sensação de boca seca e dificuldade em engolir, (6) distúrbios visuais, confusão; (7) a pele transpira para arrefecer os músculos em esforço, o que faz com as mãos e testa fiquem suadas; (8) os músculos tensos perdem cálcio, dando origem a “pontadas” (Williams e Hargreaves *cit. in* Wilson 1997, 229-230). Segundo Wilson, estas reações nos performers podem ser causadas pelo medo da humilhação pública ou vergonha (Wilson 1997).

Para Elisabeth Valentine<sup>59</sup> existem três tipos de sintomas da ansiedade na performance: a) fisiológicos (aumento do ritmo cardíaco, palpitações, falta de ar, hiperventilação, boca seca, sudorese, náusea, diarreia, tonturas) - respostas de “flight- fight” que são o resultado da sobreexcitação<sup>60</sup> do sistema nervoso autónomo e tornam-se prejudiciais aos músicos (o aumento da excitação pode levar à diminuição da atenção) quando se necessita de uma destreza e um controlo muscular sobre o instrumento-; b) comportamentais (tremor, agitação, rigidez, inexpressividade e deteriorização da própria performance); c) mentais (sentimentos subjectivos de ansiedade e pensamentos negativos acerca da performance, medo da performance em público e não na performance em si, ligados ao risco de uma avaliação negativa e consequente perda de auto-estima) (Valentine 2002, 168-169).

---

<sup>59</sup> Professora adjunta de Psicologia e Directora do grupo de Pesquisa de Psicologia da Música na Royal Holloway (Universidade de Londres)

<sup>60</sup> Esta excitação pode estar associada um medo, como o resultado de uma experiência do passado (Valentine 2002).

No seu livro, Kenny apresenta cinco componentes que se podem manifestar quando se experiencia a ansiedade da performance: (1) excitação fisiológica (aumento do aumento do ritmo cardíaco, respiração, transpiração, etc.); (2) pensamentos subjectivos desconfortáveis, (3) cognições confusas (preocupação, pavor e ruminação); (4) comportamentos abertos<sup>61</sup> (agitação, tremer, postura, tensão muscular) (5) a “embodied anxiety”<sup>62</sup> (quando os performers ansiosos não o parecem, por não apresentarem os sintomas que se associam à ansiedade da performance, expressando a sua ansiedade através dos músculos lisos, em vez dos músculos estriados, ou através de perda de concentração, visão turva, etc.). Nestes casos, embora os performers sofram de um mau funcionamento corporal durante a performance, não se apercebem nem aparentam, muitas das vezes, que estão ansiosos (Kenny 2001 93).

### **3.3.4. Fatores que contribuem para aumentar a ansiedade da performance**

Ryan (2005) no seu artigo e através da literatura da APM identificou duas “categorias” de fatores que podem contribuir para o aumento da APM: pessoais (perfeccionismo, baixa auto-estima, pouca resistência ao stress) e ambientais (tamanho do público, o facto de ter ou não partitura e a presença de colegas) (Ryan 2005, 196). Segundo Steptoe, será a natureza da avaliação da performance que contará para aumentar a ansiedade da performance, e não propriamente a presença ou quantidade do público (Steptoe *cit. in* Kenny 2011, 50). A natureza competitiva da carreira profissional dos músicos contribui para aumentar a tensão na performance (Steptoe *cit. in* Kenny 2011, 50).

Já Loulia Papageorgi, Susan Hallam e Welch (2007) apontaram três categorias de fatores que contribuem para aumentar a ansiedade da performance, que passarei a apresentar em forma de tabela:

---

<sup>61</sup> Ações humanas externas que podem ser observadas, contadas e medidas (Volkart 1982).

<sup>62</sup> Esta componente deriva de várias fontes, inclusive de Porges (Kenny 2001,92).



<b>1 Factores que influenciam a susceptibilidade de um performer ao experimentar a APM</b>	<b>Características intrínsecas</b>	Sexo, idade, personalidade, introversão, auto-estima, perfeccionismo, traço-ansiedade, autoconceito, baixa auto-eficácia, sensibilidade à avaliação dos outros);
	<b>Características extrínsecas</b>	Nível de extensão da experiência individual anterior e qualidade de experiências similares anteriores
	<b>Características cognitivas</b>	Inteligência (s), estilo cognitivo, habilidades metacognitivas, qualidade das atribuições de realização, crenças sobre a aprendizagem e suas habilidades e expectativas dos seus resultados e “occupational stress” <sup>63</sup>
<b>2.Factores que influenciam a eficácia da tarefa</b>		Preparação inadequada Abordagem superficial da aprendizagem Motivação para a realização ligada ao medo de falhar, Elevado grau de dificuldade da tarefa e valor Estratégias de enfrentar a ansiedade
<b>3.Factores relacionados ao ambiente da performance</b>		Presença do público, Percepção de uma elevada exposição Condições desconfortáveis para a performance

**Tabela 2.** Fatores que contribuem para aumentar a ansiedade da performance, segundo Papageorgi, Hallam e Welch (2007).

Em seguida passarei a explicitar somente os factores apresentados no artigo de Papageorgi, Hallam e Welch, que achei mais relevantes para a APM aplicada à situação de concurso.

Segundo vários autores<sup>64</sup>, os performers do sexo feminino são sujeitos a sentirem maiores níveis de ansiedade (Papageorgi *et al.* 2007). A APM não é sentida da mesma forma nas várias fases do individual, no entanto, apesar de a adolescência ser considerada a pior fase, a APM também se torna um problema na vida adulta dos músicos profissionais”<sup>65</sup> (*Ibid.*). Uma baixa auto-estima pode ser desencadeada por uma má performance ou por sentimentos de indignidade pessoal (Reubart *cit. in* Papageorgi *et. al*

<sup>63</sup> O “occupational stress” está de certa forma ligado ao modo de vida de um músico (Reciniello *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007). A vida stressante de um músico pode resultar da competitividade a que está sujeito (Phillips *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007).

<sup>64</sup> Abel, Larkin, Abrams, Manstead, Kenny, Osborne, Rae, McCambridge, Ryan.

<sup>65</sup> Fishbein, Middlestadt, Ottati, Strauss, Ellis, Schulz, Steptoe.

2007). A APM pode ser potenciada pelo “personality trait of perfectionism” (“a predisposition to have unrealistically high expectations of self and/or others and to experience excess worry over small mistakes”) (Wilson e Roland *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007). Em situação de concursos, existe uma sobrevalorização da perfeição técnica, que se tornou num problema que afecta alunos, pais e júris menos qualificados que se iludem com as gravações, esquecendo o facto de na gravação haver um trabalho minucioso, inclusivamente de junção de vários “takes” (Scoot *cit. in* Uszler *et al.* 2001, 277).

Para alcançar uma auto-estima positiva e confiança é necessário um autoconceito<sup>66</sup> positivo, o que por sua vez pode ajudar a combater a APM (Papageorgi 2007). A falta de confiança na capacidade para tocar pode-se repercutir através de “self-defeating thoughts, distress, diminished behavioural mastery and increased arousal” (Bandura *cit. in* Papageorgi 2007). Existem vários fatores que podem contribuir para os julgamentos de autoeficácia: dificuldade da peça, percepção musical sobre a capacidade para tocar a peça e o ambiente (exame, concerto ou ambiente mais amigável) (Papageorgi *et al.* 2007). Por sua vez Gabrielsson, sustenta que os indivíduos podem apresentar sentimentos de inadequação e nervosismo devido às elevadas exigências e expectativas dos professores e familiares (*Ibid.*). Segundo Papageorgi, Hallam e Welch, a APM e o medo de falhar pode aumentar devido a uma preparação inadequada resultante de uma falta de mestria para a tarefa, falta de confiança por tocar de memória e uma escolha de programa que excede a capacidade individual (Papageorgi *et al.* 2007). A preparação de uma performance por parte de um músico (que passa por estudar imenso, activar a sua excitação para uma performance e controlar a ansiedade da performance) depende do desenvolvimento das capacidades de metacognição<sup>67</sup> (Hallam *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007, 88). Para Lechmann não só é necessário praticar, como também estar preparado psicologicamente para uma performance (Lechmann *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007). A escolha de repertório também é importante para haver “um maior controlo dos níveis de ansiedade”, assim o performer deverá ter em atenção as suas capacidades e limitações e estar confiante se escolher tocar de memória (Hallam *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007). Outro aspecto a ter em atenção deverá passar por escolher uma boa dedilhação, arcos, respirações que sejam confortáveis e que poupem

---

<sup>66</sup> Segundo Bandura o auto conceito parece ser “a composite view of oneself that is formed through direct experience and evaluations adopted from significant others” (Bandura *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007).

<sup>67</sup> “Planning, monitoring and evaluation of the learning process and the performance” (Hallam *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007, 88).

esforços técnicos desnecessários durante a performance, tornando-se assim necessário haver um boa gestão e uma eficácia do tempo de estudo (*Ibid.*).

Assim, para participar num concurso de piano, um músico tem de se preparar devidamente e escolher um repertório que não exceda as suas capacidades, para se sentir confiante na hora de se apresentar perante um júri. Segundo Uszler, Gordon e Mach, todo o repertório a apresentar para um concurso deverá ser lido com muita antecedência, a menos que seja uma peça imposta (Uszler et al. 2001, 289). Na preparação para um concurso, o concorrente terá de contar com o ambiente de nervosismo e excitação próprio deste tipo de evento, assim como o impacte desse facto no seu desempenho musical:

“To neglect its strength in recital preparation may be sometimes possible, although never wise, but to neglect building it in preparation for a competition – a scene where the entire atmosphere may be charged with nervous excitement- it almost always to assure falling short of one’s performance potential” (*Ibid.*) .

O estilo de vida adoptado pelos atletas de alta-competição está em consonância com as exigências requeridas pelas competições (Uszler et al. 2001, 289). No entanto a preparação de um músico é muito reduzida comparativamente aos atletas, dados os requisitos próprios da sua arte, tais como: resistência e o elevado nível de coordenação mental e físico (*Ibid.*). Muitas vezes, os jovens pianistas ignoram o descanso, a dieta e o exercício físico, achando mesmo que o seu desempenho será melhor sob pressão (*Ibid.*). Todavia, os jovens músicos mais experientes optam por métodos pessoais durante os dias do concurso (*Ibid.*). Alguns concorrentes preferem mesmo isolar-se e não ouvir as provas dos outros concorrentes, até chegar a sua vez, para não ficarem ansiosos (*Ibid.*).

No caso dos músicos mais jovens, a responsabilidade recairá sobre o professor. O professor ao escolher o programa a executar pelo aluno numa prova de um concurso de piano deve evitar entregar peças demasiadamente difíceis que os alunos não consigam dominar (Uszler et al. 1991). Para o professor Smith, é necessário que os seus alunos executarem apenas uma “super-hard piece”, em situação de concurso, pedindo-lhes para que a toquem num nível um pouco abaixo do que são capazes de fazer, proporcionando um relaxamento e uma confiança maiores (Harper et al. 2012). O professor deve ter consciência que o jovem pianista necessita de uma preparação cuidada a vários níveis para enfrentar os desafios criados pela participação num concurso, nomeadamente uma

preparação musical, física e psicológica (Uszler et al. 2001, 283). É necessário ter uma atenção especial com os estudantes mais novos, uma vez que estes possuem menos experiência e são mais dependentes, torna-se assim, necessário orientar e aconselhar (*Ibid.*). Apesar da mesma idade, o nível de desenvolvimento e amadurecimento difere em cada jovem músico (*Ibid.*). Caberá então ao professor preparar psicologicamente o aluno, não só ajudá-lo a preparar um programa, mas também a ganhar a confiança necessária para enfrentar um júri e um público e saber lidar com a APM.

Biggs apresenta três tipos de aprendizagem: (1) superficial (aqui os alunos só têm em vista terminar o seu curso recorrendo a uma aprendizagem mecânica, através da repetição e memorização em detrimento de um significado mais profundo); (2) profundo e (3) “achieving” (Biggs cit. in Papageorgi et al. 2007). A aprendizagem superficial traduz-se no medo de falhar, dúvidas e na adopção por parte dos alunos de estratégias que permitem um acesso a um conhecimento não muito aprofundado (Papageorgi et al. 2007). Desta forma, no panorama da APM, os alunos que aprendem desta forma mais superficial poderão “hipoteticamente” estar mais sujeitos a experienciar a ansiedade da performance (Papageorgi et al. 2007). Esta motivação para as actividades musicais depende de vários factores; características, auto-conceito, objectivos do performer; meio cultural, meio histórico, meio educacional, apoio dos familiares dos colegas, do professor; a vulnerabilidade à ansiedade, objectivos e o esforço na preparação para a performance (*Ibid.*). A motivação incentivada pelos familiares e professor pode ser determinante para a continuação dos estudos do instrumento musical (O'Neill e McPherson cit. in Papageorgi et al. 2007). Segundo a “achievement motivation theory” existirá uma tendência para evitar o medo de falhar e todos os indivíduos têm um motivo para atingir o sucesso (Atkinson e Feather cit. in Papageorgi et al. 2007). A motivação aumenta quando existe a crença por parte da pessoa que esta é detentora de capacidades que permitem executar com sucesso uma tarefa difícil (Papageorgi et al. 2007, 89).

Ao preparar uma performance, o performer deverá avaliar a importância dessa mesma performance (*Ibid.*). Os níveis de ansiedade serão mais elevados, quanto maior for a importância da performance ou teste e o valor subjectivo (avaliação subjectiva da avaliação do teste ou performance e interesse intrínseco na tarefa) (Pektrun cit. in Papageorgi et al. 2007). Por vezes em situação de concurso, o concorrente pode conceber

um perfil psicológico, distante da realidade, mas que pode interferir no seu rendimento (Uszler *et al.* 2001, 286). Desta forma, a melhor forma de lidar com um concurso, dadas as diversas formas de “trabalhar”, será percepcioná-lo como um evento cuja dimensão se dirige a um presente e futuro muito próximo, sem pensar na repercussão dos resultados. No entanto, o concorrente não deverá descorar na qualidade da performance ou o impacte da decisão do júri no resultado final num concurso (*Ibid.*).

Na perspectiva de Papageorgi, as estratégias adoptadas pelos *performers* para combater a APM “may be important in how successful they are at controlling physiological arousal and alleviating the potential maladaptive effects of anxiety” ( Papageorgi *et al.* 2007). Através de algumas pesquisas verificou-se a adopção de estratégias (tais como preparação adequada, atitude positiva, concentração na comunicação com o público e gozar a música) por parte de alunos que manifestavam uma ansiedade da performance “adaptiva” (Papageorgi 2007).

No panorama dos concursos de piano, relativamente aos músicos mais novos, será da responsabilidade do professor a escolha do melhor reportório para o aluno, como também o estabelecimento de metas a curto e longo prazo (Uszler *et al.* 2001, 277). O professor deverá criar situações de performance que sirvam de preparação para o concurso, tais como gravações áudio e/ou vídeo, aulas abertas, recitais, simulação de uma prova de concurso (*Ibid.*). Outra responsabilidade do professor, e talvez a mais importante, será reforçar positivamente o processo de aprendizagem e aconselhar os alunos e os pais, assim como “deflects attention from product to process and defuses the hazards of a distorted response to the judgmental aspect of the competition” (*Ibid.*). Também o papel dos pais é muito importante na criação de uma perspectiva correcta dos seus educandos em relação aos concursos, no acompanhamento (ter atenção às variações comportamentais) dos filhos e no incentivo (Uszler *et al.* 1991, 281). Para Uszler, Gordon e Mach um concurso deve ser visto como uma oportunidade e não como um obstáculo, assim como ter presente que a participação em concurso representam uma das formas, mas não a única de se alcançar o sucesso (*Ibid.*). Segundo os autores citados, as obrigações dos pais dos concorrentes devem passar por: “an uninterrupted practice environment on an adequate instrument; scores (and duplicates, if necessary) for adjudicators; assistance in the timely filing of application forms; assistance in the hiring of experienced accompanist (collaboration between the

young student and a reliable accompanist can vastly increase the student's chance to excel); appropriate concert attire" (*Ibid.*).

No quadro da teoria de LeBlanc, a ansiedade da performance pode ser influenciada pela presença e comportamento do público, autoridades, educadores, família, media e colegas, que constituem variáveis e elementos do ambiente performativo (LeBlanc *et al.* 1997, 480). Existem certas situações de performance que deixam o performer mais exposto e mais vulnerável, aumentando assim os seus níveis de ansiedade. Por exemplo, tocar a solo é estar mais exposto que tocar em grupo, assim como tocar numa performance pública ou tocar sozinho, performances em que se é avaliado (exames, recitais, audições) e performances em ambientes descontraídos onde se toca por prazer ou executar peças difíceis e inadequadas em vez de tocar peças mais fáceis e bem aprendidas (Wilson *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007). Segundo vários autores, a presença de críticos e colegas nas performances a solo e nas pequenas orquestras aumenta os níveis de ansiedade (Brotons, Fishbein, Gustafson, Rawson e Leglar *cit. in* Papageorgi *et al.* 2007). O nível de ansiedade e de preocupação também pode ser aumentado pelas condições físicas desconfortáveis que o performer terá que enfrentar no local da performance (Papageorgi *et al.* 2007). A qualidade do ar, humidade, conforto do assento, legibilidade das partituras foram os aspectos encontrados como maiores causadores de stress nos performers, nos estudos levados a cabo por Parasuman e Purohit (*Ibid.*). Particularmente em situação de concurso, além das pessoas envolvidas no evento, existe uma série de condicionantes incontornáveis que pode influenciar o resultado final, como por exemplo o mau funcionamento do mecanismo ou barulho na sala das provas (*Ibid.*). Alink aponta para vários factores que podem interferir numa performance, por exemplo a qualidade da sala onde se realiza o concurso e a sua acústica; o ruído exterior (proximidade da rua ou de uma igreja, por causa dos sinos); o ruído interior (porta a bater, pessoas a falar alto, microfones esquecidos de desligar, etc); a permissão de haver público e a sua adesão ao evento (estará o concorrente a tocar só para o júri?); condições do palco (temperatura ambiente, horizontalidade do chão, iluminação); condições do instrumento (qualidade e manutenção) e a possível escolha ou não de entre outros pianos por parte do concorrente (Alink 2003). Muitas vezes o concorrente tem de se submeter ao piano que existe no palco (*Ibid.*). A forma como se sente ao piano irá determinar a sua performance, daí que o concorrente deverá sentir-se o mais confortável possível (*Ibid.*). Outras condicionantes serão: a viagem, a duração e

calendarização do concurso, a escolha da ordem do repertório a apresentar pelo júri e a ordem das provas dos concorrentes (Papageorgi *et al.* 2007).

Kenny sustenta que através da experiência clínica verificou-se que a APM “is a dynamic process involving a complex inerplay between the musician, the music, and the performance settings over time” (Kenny 2011, 66). Segundo a autora, o elencar das características apresentadas pelas pessoas que revelam maiores índices de APM não consegue alcançar o amêgo desta questão tão subjectiva, fornecendo apenas alguma informação sobre os denominadores comuns (*Ibid.*). Contudo, Kenny aponta algumas características apresentadas frequentemente pelos indivíduos que apresentam maiores índices de ansiedade: ansiedade-traço, neuroticismo, negativa-afetividade, introversão, inibição comportamental, medo de avaliações negativas, “locus of control”, perfeccionismo, narcisismo e vergonha (Kenny 2011, 61-82).

### **3.3.5.Fatores que contribuem para um nível que designa de “optimal arousal” para a performance musical.**

Na análise dos fatores que contribuem para um nível que designa de “optimal arousal” para a performance musical, Kenny identificou o seguinte leque de indicadores interdependentes, a partir de diferentes estudos: “trait anxiety (Kenny *et al.* 2004) state anxiety (Martens, Burton, Vealey, Bump, & Smith, 1990), music performance anxiety (Kenny & Osborne, 2006; van Kemenade *et al.* 1995 ), personality characteristics (Peterson, 2000a; Seligman, 1991), cognitive capacity (Libkuman, Stabler e Otani, 2004), cognitions (Sternbach 1995), physiological arousal (McNally 2002), task complexity (Tassi, Bonnefond, Hoeft, Eschenlauer, e Muzet 2003), task mastery, including motor skill (Kokotsaki e Davidson, 2003; Sparrow e Newell, 1998) situational factors (Ackermann e Adams 2004: Btotons 1994: Horvath 2002), and availability of working memory resources (Libkuman *et al.* 2004)” (Kenny 2011, 136).

No quadro atrás referido percebe-se a complexidade dos fatores em jogo na otimização da excitação na performance musical. Essa complexidade, como é patente na análise de Kenny não resulta apenas da quantidade de situações/ fatores elencados, mas sobretudo, da sua interligação. Assim, a “optimal performance” decorre da complexa interação entre as características físicas e psicológicas da pessoa e a exigência da

performance (Kenny 2011, 137). Ainda segundo Kenny, o estado de “optimal performance” é designado por outros autores como sendo “the zone” (Young e Pain *cit. in* Kenny 2011) ou “flow” (Marr *cit. in* Kenny 2011). No entanto, poderá assistir-se a uma “suboptimal performance” caso a prática seja pouca, mesmo que exista um nível ótimo de excitação (Kokotsak e Davidson *cit. in* Kenny 2001, 142).

### **3.3.6. Formas de combater a “ansiedade da performance musical”**

Existam diversas formas para lidar com a APM. Por exemplo, Brodsky e Sloboda oferecem-nos uma lista de métodos que podem ajudar a amenizar os níveis mais elevados de APM: técnica de Alexander Feldenkreis, exercícios de aeróbia, refinamento do controlo da ansiedade, focalização da atenção, treino autógeno, dessensibilização sistemática cognitiva, desenvolvimento de interesses e hobbies fora da música, exposição a situações de performance, pesquisa mental, tensão muscular e feedback com temperatura de dedo, nutrição da terapia, auto-declarações positivas, rezar, relaxamento, auto-hipnose, terapia de inoculação de stress, ensaios sistemáticos e yoga (Brodsky e Sloboda *cit. in* Valentine 2002, 173).

Através de um estudo, verificou-se que músicos profissionais e amadores indicaram 478 estratégias para fazer face à APM: 84% referiram que utilizavam pelo menos uma das estratégias, os dois terços que focalizavam as emoções (antes de tocar ou cantar, sentar e ficar quieto e rezar para acalmar) referiram que se sentiram mais confiantes e competentes e menos timidez e distração que o outro terço dos inquiridos, que focalizaram os problemas (pensar que todos os problemas técnicos estão resolvidos), contudo estes últimos referiram que tiveram menos pensamentos perturbadores nas performances mais recentes (Valentine 2002, 174). O que confirma a ideia que os diferentes métodos podem tratar distintos aspectos da ansiedade da performance (*Ibid.*).

Elisabeth Valentine faz uma avaliação da eficácia de vários métodos de tratamento da AMP, suportando-se em resultados experimentais (Valentine 2002). Desta forma elaborei tabelas onde são explicitadas quais as técnicas utilizadas, os estudos realizados, e os benefícios e as desvantagens decorrentes desses estudos que aferiram a eficácia dessas técnicas (cf. anexo 6). Valentine concluiu através dos estudos realizados, que é possível



tratar a APM, contudo é necessário mais pesquisa para determinar qual a melhor combinação para combater de forma eficaz a APM.

Através da análise dos resultados dos estudos sobre as técnicas pode afirmar-se que provavelmente as técnicas mais eficazes para o tratamento da APM são os tratamentos psicológicos. Mas todos nós somos diferentes e para analisar a APM deverá distinguir-se qual o tipo de ansiedade, os sintomas e os factores que contribuem para o aumento dos níveis de ansiedade. Deverá aferir-se até que ponto a ansiedade prejudica a performance, tendo em conta que, tal como foi referido por alguns autores atrás citados, um certo nível de ansiedade é normal e até é benéfico para dar vida à performance.

### **3.4. Síntese**

O ambiente competitivo dos concursos de piano, a exigência para a excelência da performance musical requerida aos concorrentes neste tipo de evento, assim como o facto de ter de tocar perante um júri um repertório de memória podem causar diversos níveis de ansiedade nos concorrentes.

Decidiu-se optar por utilizar o termo “ansiedade da performance musical”, em conformidade com alguns autores como Salmon, Steptoe e Kenny.

A forma como se lida com a APM varia de pessoa para pessoa. Através da pesquisa bibliográfica ficou a perceber-se que os níveis de ansiedade apresentados por qualquer individuo variam conforme a propensão pessoal e as circunstâncias. Chegou-se também à conclusão de que a ansiedade é uma projecção no futuro de uma má experiência vivida no passado. Também se observou que existe um consenso entre vários autores ao referirem que a APM pode ser benéfica até um certo nível e depois pode tornar-se prejudicial para a performance. No entanto, será apenas a excitação fisiológica, o factor necessário para uma óptima performance, preparando o corpo e mente, e não os pensamentos negativos que possam ocorrer antes, durante e depois da performance. As cognições negativas podem ter um impacto negativo na performance e as cognições positivas podem ajudar a uma optimização na hora de tocar em público.

Verificou-se que existe pouca pesquisa em relação à APM nas crianças e adolescentes, no entanto foram apresentados alguns estudos, por exemplo Wang 2001 e Ryan 1998, 2004, que comprovam que algumas crianças sentem APM e que esta prejudica a sua performance.

Desta forma, para se tratar a APM dever-se-á utilizar técnicas que proporcionem uma diminuição dos pensamentos e sintomas negativos que possam ter uma repercussão nefasta na performance musical. Também, uma boa preparação poderá ser uma estratégia a adoptar para diminuir a ansiedade prejudicial a uma performance, uma vez que a APM pode advir, como foi sustentado por Wilson (2001) Pagagiorgi, Hallam e Welch (2007) de uma má preparação, face as expectativas do próprio performer, professor e pais.

Foram apresentados os sintomas da APM através de vários autores. Para mostrar os factores que contribuem para aumentar os níveis de APM recorreu-se essencialmente ao trabalho de Loulia Papageorgi, Susan Hallam e Graham Welch (2007), que criaram três categorias de factores (1) factores que influenciam a susceptibilidade de um performer ao experimentar a APM (características intrínsecas, extrínsecas e cognitivas) (2) factores que influenciam a eficácia da tarefa e (3) factores relacionados ao ambiente da performance. Também foram demonstrados os factores que contribuem para um nível que designado por “optimal arousal” para a performance musical. Percebeu-se que a “optimal arousal” resulta de uma complexa interação entre as características físicas e psicológicas da pessoa e a exigência da performance.

Por fim, foram apresentados possíveis formas de tratamento da APM. Através da avaliação da eficácia de vários métodos de tratamento da AMP, realizada por Elisabeth Valentine pode observar-se que os tratamentos psicológicos podem ser os mais eficazes no tratamento da APM.

#### IV. O CONCURSO DA CIDADE DO FUNDÃO (1999-2012)

Este capítulo é dedicado ao estudo do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante piano, mais concretamente à décima primeira edição, que foi alvo da minha pesquisa de campo em 2010. Desta forma, pretendo conhecer as razões da institucionalização deste concurso, o seu historial durante as treze edições que decorreram ao longo de treze anos, até ao presente. Outro objectivo desta dissertação visa saber qual o impacte do concurso no percurso escolar e profissional dos concorrentes, perceber como, em situação de competição, os participantes lidam com a APM que daí possa advir e conhecer quais os critérios em jogo na hora da deliberação de uma prova neste tipo de evento, que são utilizados pelos membros do júri. Assim, neste capítulo, pretendo responder às seguintes questões: Em que consiste o *Concurso Internacional Cidade do Fundão*? Como surgiu? Como decorreu a edição de 2010? Quem foram os protagonistas da edição de 2010? A participação neste concurso de piano contribui para melhorar os índices performativos e/ou teve reflexos na vida profissional dos premiados?

As questões foram exploradas através da pesquisa arquivística, nomeadamente nos arquivos da Academia de Música e Dança do Fundão, e bibliográfica. Relativamente ao trabalho de campo, estive presente na 11<sup>a</sup> edição do Concurso Internacional Cidade do Fundão, em 2010, registei notas no caderno de campo e realizei entrevistas semiestruturadas a jurados do concurso e questionários aos concorrentes dessa edição (cf. anexos 7 e 8). Também foram realizados questionários aos premiados da primeira edição de 1999 (cf. anexo 9).

Neste capítulo, começo por apresentar um breve resumo sobre a actividade da escola de música onde nasceu o *Concurso de Piano Cidade do Fundão*: a Academia de Música e Dança do Fundão<sup>68</sup>, desde a sua fundação em 1994, até aos nossos dias. Posteriormente, apresento um breve historial do Concurso de piano do Fundão, desde a sua origem, a nível interno em 1988 até 2012. São também apontadas as principais transformações que decorreram durante todos esses anos, para depois me centrar na décima primeira edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante piano, ano 2010, edição que observei, como referi atrás. Assim são descritos os protagonistas ou seja os

---

<sup>68</sup> Escola de ensino artístico especializado da música.

promotores e os jurados (aqui também se pretende dar a conhecer quais os aspectos mais valorizados pelos elementos do júri); a tipologia de reportório; prémios atribuídos; concorrentes e escolas de proveniência. Neste capítulo, também é descrita a edição que foi observar. Para compreender qual o impacte da participação dos concorrentes nos concursos, na performance musical foi realizado um pequeno questionário aos concorrentes da edição de 2010. Para se analisar estes dados recolhidos através do pequeno questionário recorreu-se à utilização do SPSS 19 (*Statistical Package for Social Sciences*). Também foram realizados questionários aos premiados da primeira edição do concurso, para assim se conhecer o impacte da premiação num concurso de piano na vida profissional dos laureados.

#### **4.1. Breve síntese da actividade da AMDF desde a sua fundação (1994)**

A Academia de Música e Dança do Fundão (AMDF) onde decorre o evento em análise neste capítulo, como o nome indica, situa-se na cidade do Fundão<sup>69</sup>. Esta cidade é sede do concelho de Fundão. Tem cerca de 8 369 habitantes<sup>70</sup> e situa-se no sopé da Serra da Gardunha, no planalto da Cova da Beira, concelho do Fundão, a uma altitude de cerca de 500 metros.

Contando desde o seu início em 1994, com 106 alunos, a AMDF assumiu o “projecto de sensibilização dos jovens para as artes” por iniciativa da Santa Casa da Misericórdia do Fundão<sup>71</sup>. Passados dois anos a AMDF obtêm o reconhecimento oficial por parte do Ministério da Educação, conquistando desta forma o paralelismo pedagógico<sup>72</sup> que se mantêm até aos dias de hoje (*Ibid.*). Actualmente são ministrados na AMDF dezassete cursos básicos<sup>73</sup> e doze cursos complementares<sup>74</sup> (*Ibid.*).

---

<sup>69</sup> A AMDF encontra-se situada na Rua 25 Abril, no Fundão.

<sup>70</sup> Dados retirados do site do Instituto Nacional de Estatística. Acedido em 1 de Agosto de 2012, em: [http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_unid\\_territorial&menuBOUI=13707095&contexto=ut&selTab=tab3](http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_unid_territorial&menuBOUI=13707095&contexto=ut&selTab=tab3)

<sup>71</sup> Dados retirados do Site oficial da Academia de Música e Dança do Fundão. Acedido em 05 de Março, 2010, em: <http://www.amdf.pt/?section=home>

<sup>72</sup> Regime de autonomia pedagógica concedido às escolas do ensino particular e cooperativo que ministram cursos do ensino artístico especializado da dança, pelo Gabinete da Secretária de Estado do Ensino Básico e Secundário do Ministério da Educação e Ciência (Despacho n.º 1350/2012. D.R. n. 21, Série II de 2012-01-30, 3581.).

<sup>73</sup> Acordeão, Bateria, Clarinete, Contrabaixo, Fagote, Flauta Transversal, Guitarra Clássica, Percussão, Piano, Saxofone, Trompa, Trompete, Violeta, Violino, Violoncelo.

Desde 1996, um dos objectivos da AMDF passa por “aliar a uma prática de rigor e exigência à realização de eventos que contribuam para a afirmação da capacidade artística dos jovens.”<sup>75</sup> Foi neste quadro de intenções que nasceu o primeiro o Concurso de Piano Interno, que depois se alargou ao território nacional, posteriormente passou a abranger as zonas espanholas fronteiriças a Portugal (Galiza, Estremadura, Andaluzia, Castilla y León) até que se estendeu à escala mundial (*Ibid.*).

A AMDF assumiu-se ao longo dos anos como “uma estrutura educativa claramente inserida na comunidade e com participação relevante em iniciativas de carácter nacional e internacional.”<sup>76</sup> No que se refere à actividade musical, é destacado por João Correia, a participação de alunos da AMDF em concursos nacionais e internacionais (Portugal, Espanha e Polónia).<sup>77</sup> Desta participação resultaram prémios para vinte alunos de piano e guitarra<sup>78</sup>. Alguns alunos da AMDF também obtiveram convites para a realização de concertos em Moscovo, Novosibirsk e Varsóvia.<sup>79</sup> Em Portugal, destacam-se as participações de alunos na Casa da Música. Entre vários projectos desenvolvidos pela AMDF, encontramos Concertos, Intercâmbios, Audições, Ciclos Musicais, criação de uma orquestra de violinos que tem o nome de “½ Violinos”<sup>80</sup>, o Projecto “Bloco com Notas” entre outros<sup>81</sup>. O projecto “Bloco com Notas” consiste em proporcionar aulas semanais de iniciação Musical a todas as crianças do ensino pré-escolar e do primeiro ciclo do ensino básico de todas as freguesias do Fundão. No total a AMDF proporciona, a cerca de 1300 alunos (60 dos quais pertencentes ao Polo de Penamacor<sup>82</sup>) o acesso a um ensino artístico

---

<sup>74</sup> Acordeão, Clarinete, Fagote, Flauta Transversal, Formação Musical, Guitarra Clássica, Piano, Saxofone, Trompete, Violeta, Violino, Violoncelo, Canto.

<sup>75</sup> Carta assinada por João Correia, em nome da AMDF, ao Primeiro Ministro Engenheiro José Sócrates, em 27, de Abril, de 2005, in AAMDF).

<sup>76</sup> Carta assinada por João Correia, em nome da AMDF, ao Presidente do Concelho de Administração da FTM- Fundão Turismo EM, em 22, de Fevereiro, de 2005, in AAMDF).

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Esta orquestra inicialmente começou no ano lectivo 2004/ 2005 na Freguesia de Benquerença e posteriormente estendeu-se à Freguesia de Aldeia do Bispo, Penamacor e no Fundão (site da AMDF).

<sup>81</sup> Dados retirados do site oficial da Academia de Música e Dança do Fundão. Acedido em 05 de Março de 2010, em: <http://www.amdf.pt/?section=home>

<sup>82</sup> Polo criado pela AMDF, juntamente com a Câmara Municipal de Penamacor.

(*Ibid.*). A AMDF também tem um total de dez classes conjunto<sup>83</sup> e oito coros (Site da AMDF)<sup>84</sup>.

#### 4.2. As 13 edições do concurso de piano do Fundão ao longo dos 13 anos.

O *I Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão* surgiu em 1999, por iniciativa da Academia de Música e Dança do Fundão<sup>85</sup>, mais precisamente pelo grupo de piano dessa mesma academia. Esta iniciativa, segundo Olga Silva (directora pedagógica em 1999),<sup>86</sup> pretendeu colmatar “as carências existentes no âmbito cultural”, nomeadamente através do incentivo e motivação dos jovens pianistas (com idades entre os 5 e 12 anos) “que duma forma salutar poderão apresentar publicamente o trabalho que estão a executar nas escolas de música deste País”<sup>87</sup>. No Regulamento do Concurso, esses objectivos são, assim, explicitados: “estimular o gosto pela música, desenvolver o sentido estético, incentivar novos talentos musicais, promover intercâmbios com outras orientações técnico - pedagógicas e divulgar a música de compositores portugueses” (*Regulamento* de 1999) (cf. anexo 10). Esta edição que se realizou em 1999 e que será a primeira de treze realizadas até 2012 inclui quatro níveis segundo a relação idade/escolaridade.<sup>88</sup> Apesar de a primeira edição do *Concurso Juvenil de Piano “Cidade do Fundão”* datar de 1999, no ano anterior, a Academia de Música e Dança do Fundão já havia realizado um primeiro Concurso Interno de Piano. Este primeiro concurso interno inseriu-se numa estratégia de ordem pedagógica, como forma de “estímulo e incentivo ao estudo dos alunos”<sup>89</sup>. Este concurso, ao que pude apurar, nos Arquivos da Academia de Música e Dança do Fundão (AAMDF), continuou a realizar-se anualmente, até 2005.

---

<sup>83</sup> Orquestra de cordas A, orquestra de cordas B, orquestra “½’s violinos”, orquestra de sopros, orquestra de acordeões, orquestras de guitarras A e B ensemble de saxofones, ensemble de percussão, ensemble de clarinetes (Site da AMDF).

<sup>84</sup> Coro A e coro B, coro C e D, coro juvenil (secção de penamacor), coro infantil A, coro infantil B, coro “intermezzo”.

<sup>85</sup> A Academia de Música e Dança do Fundão passará a ser referida pela sigla AMDF.

<sup>86</sup> Carta assinada por Olga Silva, directora pedagógica da AMDF (em 1999), à Presidência, em 25, de Maio, de 1999, in AAMDF.

<sup>87</sup> Carta assinada por Olga Silva, directora pedagógica (em 1999), à Presidência, em 29, de Abril, de 1999, in AAMDF.

<sup>88</sup> Nível um: alunos nascidos a partir de 1992 que frequentem até ao segundo ano de escolaridade (inclusive); nível dois: alunos nascidos a partir de 1990 que frequentem até ao quarto ano de escolaridade (inclusive); nível três: alunos nascidos a partir de 1988 que frequentem até ao quinto ano de escolaridade (inclusive); nível quarto: alunos nascidos a partir de 1987 que frequentem até ao sexto ano de escolaridade (inclusive).

<sup>89</sup> S.a. 2000. “Concurso juvenil de piano” *Jornal Povo da Beira*, consultado in dossier de documentação do Concurso de piano, AAMDF.

Desde o início, em 1999, a Direcção da AMDF referiu que a iniciativa do *Concurso Juvenil Cidade do Fundão* “ (...) é inédita no nosso país, já que os concursos existentes são vocacionados para alunos ou professores com um nível etário mais avançado e que estão em fase de conclusão dos seus cursos de música”<sup>90</sup>. No entanto, no ano de 1984 já tinha surgido a nível nacional o *Concurso de Piano Maria Campina*, em 1996 tinha nascido o *Concurso de Piano Florinda Santos*<sup>91</sup> e no ano de 1998 tinha começado o *Concurso Santa Cecília*, ambos contemplando igualmente níveis etários mais baixos. Estes três concursos mencionados também surgiram em instituições de ensino artístico especializado da música (cf. anexo 4).

Segundo João Correia, o *Concurso Juvenil de Piano do Fundão* foi “idealizado desde o início como um evento que associasse a pedagogia à performance”<sup>92</sup>. Em entrevista, João Correia (presidente executivo da AMDF) referiu que além do factor motivação, a criação deste concurso teve como objectivo uma maior percepção do trabalho, por parte dos próprios alunos, em relação aos colegas, num ambiente de competição e recompensa simbólica desse esforço, através de atribuição prémios (partituras e CDs) (entr. Correia, 2012). Segundo a própria direcção da academia, numa carta enviada ao jornal *O Público*,

“...esta iniciativa [Concurso Juvenil] servirá para promover o aparecimento de jovens Pianistas numa fase da sua vida em que é fundamental o incentivo e motivação, para que se sintam estimulados para continuar os seus estudos e poderem mais tarde optar por uma carreira artística”<sup>93</sup>.

Este depoimento é aquele que se aproxima mais de alguns dos objectivos do concurso que constam no respectivo regulamento e que consistem em: estimular o gosto pela música, incentivar novos talentos musicais, promover intercâmbios com outras orientações técnico-pedagógicas” (*Regulamento da primeira edição do Concurso Juvenil de Piano, 1999*). Como já foi referido no capítulo II, o incentivo de novos “talentos” foi um

---

<sup>90</sup> Carta assinada por Olga Silva, em nome da AMDF, enviada ao jornal *O Público*, em 25, de Maio, de 1999, in AAMDF.

<sup>91</sup> Na primeira edição, 1994, o Concurso Florinda Santos realizou-se a nível interno, em 1995 a nível regional e a 3ª edição em 1996 foi de âmbito nacional.

<sup>92</sup> Carta assinada por João Correia, em nome da AMDF, enviada ao presidente da Junta de Freguesia de Fatela, em 21, de Maio, de 2007, in AAMDF.

<sup>93</sup> Carta assinada por Olga Silva, em nome da AMDF, enviada ao jornal *O Público*, em 25, de Maio, de 1999, in AAMDF.

dos objectivos que se manteve inalterado desde a primeira edição, em 1999 até à edição de 2012.

Segundo Olga Silva, directora pedagógica da AMDF em 1999, quer o regulamento do concurso, os seus objectivos, o programa a apresentar, quer a selecção dos elementos que integram o júri, tiveram em conta “a realidade do sistema de ensino vocacional existente no nosso país”.<sup>94</sup> Também Christina Margotto, um dos elementos do júri que se manteve desde a primeira edição até aos dias de hoje (com excepção da terceira edição) sustentou que o programa escolhido para as provas do concurso foi de encontro com o que se fazia nas escolas de música, para desta forma não sobrecarregar os alunos (entr. Margotto, 2012). Ao longo das sucessivas edições do concurso, ocorreram algumas alterações realizadas em função do número de candidatos, das opiniões deixadas por alguns alunos e professores (entr. Margotto, 2012).

Em particular, no que se refere à escolha do júri, houve a preocupação de seleccionar pianistas que fossem simultaneamente pedagogos<sup>95</sup>. Segundo João Correia, em declarações ao *Jornal do Fundão*:

“...é importante que o julgamento seja feito da perspectiva da execução pianística mas também que, enquanto professores, tenham uma palavra de apoio a crianças que estão a começar. Além disso, a troca de experiências de professores de outros países é fundamental porque dão o seu contributo ao ensino de piano em Portugal” (Correia *cit. in* Simões 2001).

Na verdade, na edição de 2010 constatei essa preocupação traduzida na disponibilidade do júri para responder às dúvidas colocadas pelos concorrentes e na abordagem daqueles que não obtiveram prémios, no sentido de os esclarecer sobre os critérios que conduziram a essa exclusão. Em entrevista, João Correia reforçou de novo a “fortíssima base pedagógica” que este concurso apresenta, tendo como objectivo o enriquecimento da aprendizagem dos concorrentes e permitir o contacto com outras experiências pedagógicas: “o que nos vem a acompanhar desde o princípio é a clara finalidade de que, na maior parte dos níveis, as características pedagógicas de formação

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Carta assinada por João Correia, em nome da AMDF, ao Presidente do Concelho de Administração da FLAD- Fundação Luso- Americana para o Desenvolvimento, em 24, de Abril, de 2001, in AAMDF.



têm de estar sempre no topo das prioridades” (entr. Correia, 2012).<sup>96</sup> Assim, na sua óptica, torna-se fundamental que os elementos do júri sejam, além de instrumentistas, professores de todos os níveis de ensino, desde o básico ao ensino superior:

“...uma das condições é que no júri estivessem pessoas que olhassem para os alunos como alunos e não como pianistas e continuo-me a referir à maior parte dos níveis. Logicamente, quanto temos no júri, pessoas que estão a leccionar no ensino básico e secundário e pessoas que estão a leccionar no ensino superior a perspectiva será diferente. Mas este “feeling” que é necessário ter e que só a experiência ensinando é que dá, torna-se fundamental para que quem está a julgar consiga olhar para os concorrentes, não só enquanto pianistas mas também enquanto alunos.” (entr. Correia, 2012).

Na perspectiva de João Correia, desde o início do Concurso do Fundão, foi notório o contributo dos professores estrangeiros, sobretudo aqueles provenientes da ex-URSS. O Director Executivo da AMDF sustenta ainda que foram estes últimos docentes que através da partilha da sua experiência, contribuíram para a internacionalização do concurso:

“Quem se empenhou para que este concurso avançasse e passasse a internacional, foram alguns dos nossos professores estrangeiros, que fazem parte do corpo docente da nossa academia já desde 97. O que eles nos vieram trazer foi algo que já tinha sido experimentado nos seus países, concretamente a leste (Rússia e Ucrânia) com excelentes resultados. E, portanto nós temos um hábito, que é não nos importamos de ir buscar a outros lados experiências, desde que isso contribua para desenvolver boas práticas dentro da escola” (entr. Correia, 2012).

João Correia salientou que no final da década de noventa, os candidatos participavam em concursos não pela questão da competição, mas sim pela participação em si e pelo convívio:

“É necessário contextualizar...na época, em Portugal, o discurso que existia na altura em relação aos concursos era que os alunos estavam ali não para competir uns com os outros, mas para conviver, o que interessava era concorrer e não ganhar um prémio” (*Ibid.*).

Contudo, quando estes alunos se confrontavam com a realidade e o mercado de trabalho apercebiavam-se que na verdade iriam competir: “depois eles chegavam à vida activa e deparavam-se com a competição... e cada vez mais é isso que está em causa, ainda mais numa área como a performance” (*Ibid.*). Desta forma os professores provenientes da ex-URSS vieram permitir o equilíbrio entre a pedagogia e a competitividade:

---

<sup>96</sup> (cf. anexo 18) .

“Agora o que esses professores nos trouxeram foi essa visão acrescida de uma experiência no terreno, em que eles foram participantes e desenvolveram alguns projectos, e claramente nos veio trazer uma mais valia em termos de desenvolvimento do projecto, conseguindo equilibrar a parte da pedagogia e a parte de perceber que nem todos podem ganhar e portanto é preciso ter algum cuidado com aqueles que não ganham para que não fiquem marcados por esse facto, e tratar isso com alguma naturalidade mas com “um quê” que é do âmbito competitivo” (entr. Correia, 2012).

Segundo Correia é importante, nas idades mais tenras, que se motive os alunos e se permeie o seu esforço, uma vez que a sua estrutura ainda não lhes permite compreender os resultados:

“...se olhar para os resultados do concurso ao longo dos anos, nos níveis 1, 2, 3 existem mais primeiros prémios e depois começam a reduzir. Estamos a falar dos oito até aos doze anos, portanto crianças que necessitam de incentivo e como tal o júri acha que nessas faixas é mais pedagógico motivá-los. Torna-se mais difícil para as crianças compreenderem porque é que não obtiveram um primeiro lugar, do que por exemplo aos quinze, que já percebem claramente” (entr. Correia, 2012).

*O Concurso Internacional para Jóvenes pianistas y Música de Cámara Ciudad de San Sebastian*”, em Espanha, também serviu de inspiração para o concurso do Fundão: “o *Concurso Ciudad de San Sebastian* têm uma regra: nos níveis mais baixos entre 30 a 40 por cento dos concorrentes serão premiados, isto até aos dez anos” (entr. Correia, 2012).

A primeira edição do *Concurso Juvenil de Piano* levou ao Fundão 56 alunos, representantes de diferentes escolas de música do país<sup>97</sup> que tocaram peças segundo diferentes categorias (cf. anexo 12). O júri foi constituído pelas pianistas Tânia Achot, Dina Chevtshuk e Cristina Margotto e pelos representantes das instituições organizadoras do concurso, a Direcção da AMDF e a Câmara Municipal do Fundão<sup>98</sup>.

O II Concurso, que inicialmente estaria agendado para o ano de 2001, uma vez que se previa uma edição bienal, foi antecipado para o ano 2000, devido ao êxito que a

---

<sup>97</sup> [Conservatório Regional de Almada, AMDF, Escola de Música Jaime Chavinha, Conservatório Nacional de Lisboa, Curso de Música Silva Monteiro, Academia de Música Vilar do Paraíso, Joly Braga, Escola de Música S. José, Conservatório Regional Música Covilhã, Escola Música N.º Sr.ª Cabo, Conservatório Música da Maia, Academia de Música Orfeão Ovar, Conservatório de Música Regional de Castelo Branco, Academia de Música S. João da Madeira, Academia de Música St.ª Cecília, Soc. Filarmónica Gualdim Pais, Conservatório Música Algarve, Conservatório de Música Gaia, Conservatório Regional Tomar, Centro Estudos Musicais Barroca, Conservatório Regional Lisboa, Academia Amadores de Lisboa, Escola Música Linda-a-Velha, Escola Música Canto Firme, Conservatório da O.M.L.] (Programa do *I Concurso Juvenil e Piano “Cidade do Fundão”* de 1999).

<sup>98</sup> Carta assinada por Olga Silva, directora pedagógica (em 1999), à Presidência, em 29, de Abril, de 1999, in AAMDF.

primeira edição alcançou (*Programa do II Concurso Juvenil de Piano “Cidade do Fundão”* de 2000). Esta edição associou-se à *Comemoração dos 500 anos sobre a descoberta do Brasil*, devido ao facto de naquela altura o corpo docente ter professores oriundos do Brasil e também como forma de descobrir várias “culturas musicais” como foi explicado pela professora Olga Silva (entr. Silva, 2012). Nesse sentido, foram também convidados para integrar o júri, dois elementos brasileiros - Luiz Senise (pianista e professor da Universidade do Rio de Janeiro) e Cristina Margotto (pianista brasileira radicada em Portugal e professora no Conservatório de Música do Porto, que já fazia parte do júri na 1ª edição) - e as peças obrigatórias alargadas da “música portuguesa” à “música luso-brasileira” (*Regulamento do II Concurso Juvenil de Piano “Cidade do Fundão”* de 2000). Nesta edição os níveis não só passaram de quatro para cinco, como deixaram de compreender a idade dos alunos, contando apenas o nível de escolaridade, não podendo os concorrentes ter reprovado nenhum ano ao longo do seu percurso escolar (*Ibid.*).

O êxito das duas primeiras edições (quer pela quantidade de alunos, quer pela diversidade de Escolas representadas), aliado ao facto de se ter observado que “na vizinha Espanha não existiam este tipo de concursos (contemplando as faixas etárias mais baixas)” motivou o alargamento territorial do Concurso, no ano seguinte, às regiões espanholas transfronteiriças a Portugal (Galiza, Extremadura, Andaluzia, Castilla Y Leon) (Documento relativo ao *III Concurso Juvenil de Piano “Cidade do Fundão”* de 2001, in AAMDF). Nesta terceira edição, que contou com nove alunos oriundos de Espanha, a peça obrigatória incluiu “música de compositores portugueses, espanhóis e americanos” (*Ibid.*). A inclusão de uma peça obrigatória americana, bem como a escolha da professora americana Jean Alexis Smith, para integrar o júri teve na sua origem o agradecimento do apoio prestado ao concurso de piano, por parte da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.<sup>99</sup> Assim para a Direcção, o Departamento de Piano da AMDF e a Comissão Organizadora do Concurso, este foi o primeiro passo para a sua internacionalização<sup>100</sup>.

No ano de 2002 realizou-se a primeira edição do *Concurso Juvenil de Guitarra* (informações fornecidas pela AMDF).

---

<sup>99</sup> Carta assinada por João Correia, em nome da AMDF, ao Conselho de Administração da Flad- Fundação Luso- Americana para o Desenvolvimento, em 26, de Abril, de 2001, in AAMDF.

<sup>100</sup> *Ibid.*

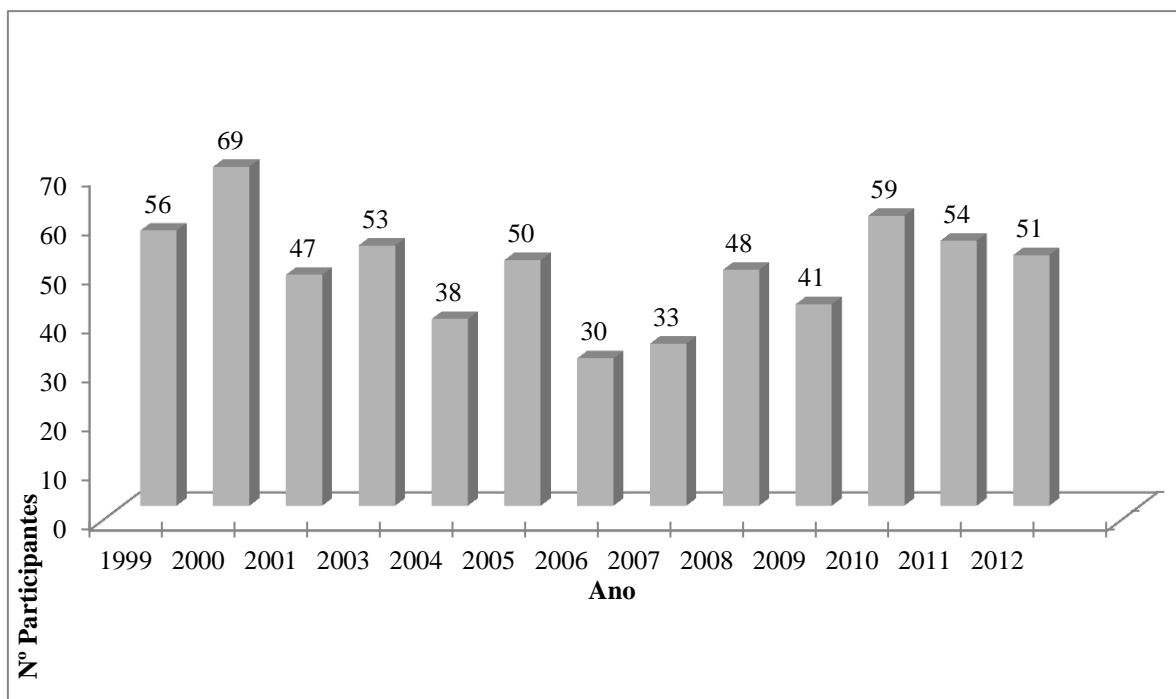
A quarta edição do Concurso Juvenil só se realizou em 2003 para que fosse possível internacionalizar o concurso (*Relatório do III Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão* de 2001). Contudo, esta edição trouxe a tentativa de internacionalização do mesmo (participaram só dois concorrentes espanhóis) e alargamento ao restante espaço comunitário. No relatório do IV Concurso foi referido que o “previsto sucesso no campo artístico e cultural” se concretizou com o “elevado nível de execução dos candidatos, relativamente aos anos anteriores, o que levou a prestações musicais de altíssima qualidade e profissionalismo” (*Relatório do IV Concurso*). O nível de execução referido, dificultou a decisão do júri (de renome nacional e internacional, cf. Anexo 11), que referiu que de facto houve um “salto qualitativo” (*Ibid.*). Em declarações ao jornal *O Público*, João Correia, sustentou que: “Nunca, como este ano, foi atingido um nível de qualidade tão elevado”, sendo esta também a opinião do júri e do público (Correia *cit. in* Miranda 2003). João Correia refere ainda que a filosofia do concurso passa por “servir como mola impulsionadora não tanto como um cortar de pernas”(*Ibid.*).

Nos anos seguintes, realizaram-se novas edições que mantiveram o mesmo formato, mas com pequenas nuances (cf. Capítulo 12). Na oitava edição do Concurso Internacional foram criadas mais duas variantes<sup>101</sup>, uma para piano, com o alargamento ao piano a quatro mãos, e outra para guitarra com a opção de duos, trios ou quartetos de guitarras (*Regulamento de* 2008). Desta forma, o director da AMDF pretendia “tocar em áreas que não têm muita visibilidade, introduzindo o factor inovação”<sup>102</sup>. No entanto a adesão a esta modalidade (categoria de piano a quatro mãos) não teve muitos concorrentes, apenas dois grupos, levando a que não repetissem essa experiência (entr. Correia, 2012). Uma vez que nas escolas de ensino artístico especializado da música, nos primeiros anos, é hábito fazer-se reportório a quatro mãos, seria de esperar um maior número de inscrições (*Ibid.*). Também no ano 2007, nasceu a variante violino mas só a nível nacional.

---

<sup>101</sup> O modelo em que se inspiraram para a categoria de “Música de Câmara” veio de Espanha (entr. Correia, 2012).

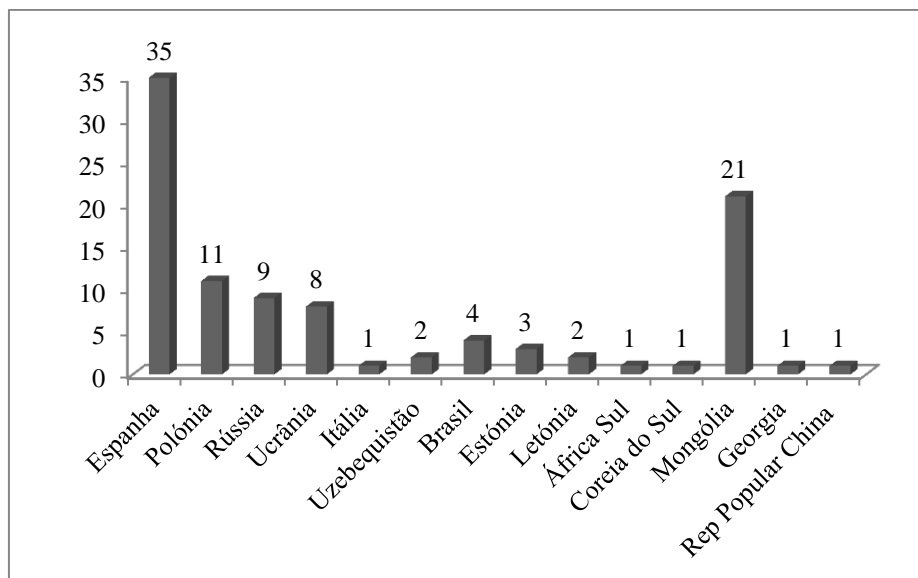
<sup>102</sup> Carta assinada por João Correia, em nome da AMDF, enviada ao presidente da Junta de Freguesia de Fatela, em 21, de Maio, de 2007, in AAMDF.



**Gráfico 2.** Número de participantes (número que consta nos programas das várias edições) durante as 13 edições do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante de piano.

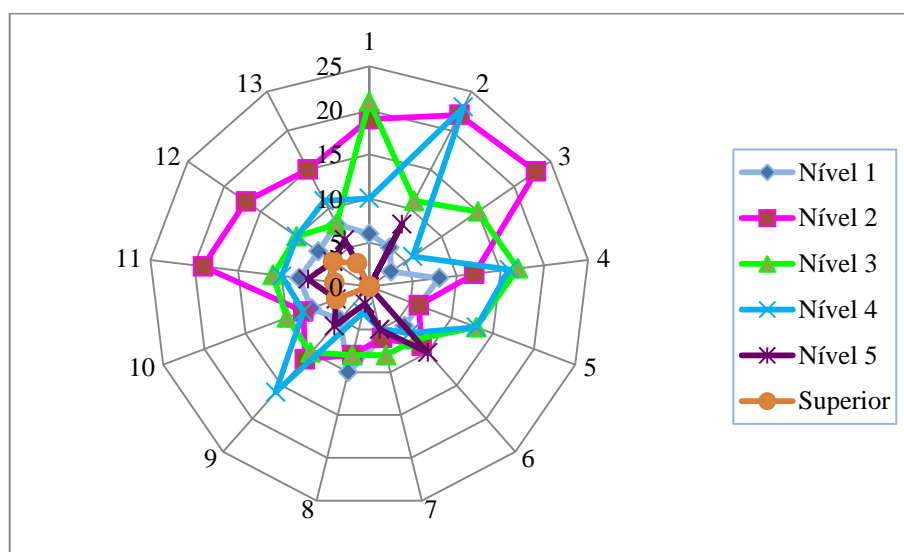
Como se pode constatar através do gráfico, o número de concorrentes à variante de piano no *Concurso Internacional Cidade do Fundão* foi variando, mas muito ligeiramente ao longo do tempo, tendo atingido um máximo de sessenta e nove alunos no ano de 2000, e um mínimo trinta alunos no ano de 2006. Observa-se ainda que o número de participantes da primeira edição difere em mais cinco alunos da última edição de 2012 (a qual assisti). A leitura do gráfico indicia um decréscimo progressivo do número de participantes ao longo das três últimas edições.

Durante as treze edições, na variante de piano, este concurso atraiu alunos de localidades tão distantes do Fundão, e de Portugal, como a Espanha, Polónia, Rússia, Ucrânia, em 2004, Espanha, Itália, Ucrânia, Rússia, Uzbequistão, Brasil em 2005, Espanha, Polónia, Rússia, Estónia, Brasil, Letónia, África do Sul em 2006, Espanha, Polónia, Rússia, Uzbequistão, Coreia do Sul, em 2007, Espanha, Rússia, em 2008, Espanha, Mongólia, Ucrânia, Rússia, em 2009 e Espanha, Mongólia, Brasil no ano de 2010, Espanha, Mongólia, Ucrânia, República Popular da China em 2011, Espanha, Mongólia, Ucrânia e Geórgia no ano de 2012 (cf. anexo 13).



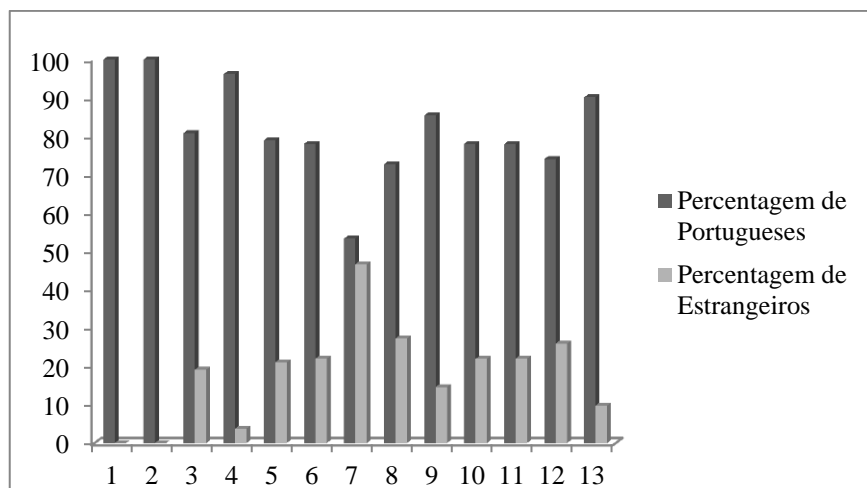
**Gráfico 3.** Número de concorrentes estrangeiros (por país) ao longo das durante as 13 edições do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante de piano.

Como se pode observar, através do gráfico, o país com mais representatividade no concurso, foi Espanha, com um total de trinta e cinco participantes. Esta situação pode ser explicada pela proximidade territorial. O segundo país com maior representatividade foi a Mongólia com vinte e um concorrentes, seguindo-se os países do leste europeu (Polónia, Rússia e Ucrânia). Esta última ocorrência pode ser justificada, pelo facto de na academia ter docentes desses países, como também professores e pianistas convidados para membros do júri.



**Gráfico 4.** Número de participantes, por nível durante as 13 edições do concurso de piano do Fundão, variante de piano.

Através do gráfico 4, observa-se que existiu, ao longo das edições uma maior percentagem de alunos nos níveis etários mais baixos, à excepção do nível I. Desta forma, nota-se o efeito piramidal, ou seja à medida que se sobe na faixa etária existe um decréscimo na participação neste concurso, o que reflecte um pouco o que já foi referido por João Correia, que existe uma selecção ao longo dos anos no percurso de um estudante de piano de performance.



**Gráfico 5.** Percentagem de concorrentes portugueses e concorrentes estrangeiros ao longo das 13 edições do concurso de piano do Fundão, variante de piano.

Pode observar-se que a partir da terceira edição, em 2001, houve sempre uma maior percentagem de concorrentes portugueses. No entanto no ano de 2006 (7ª edição), o número de estrangeiros quase que se igualou ao número de portugueses, tendo havido um pico mínimo de concorrentes portugueses e um pico máximo de concorrentes estrangeiros.

#### **4.3. O concurso Internacional “Cidade do Fundão” variante piano em 2010**

##### **4.3.1. Protagonistas**

###### *4.3.1.1. Promotores*

Desde o início do seu aparecimento, o Concurso de Piano da Cidade do Fundão foi promovido pela Academia de Música e Dança do Fundão e pela Santa Casa da Misericórdia (cf. subcapítulo 4.1). Durante nove edições do concurso, a Câmara Municipal do Fundão foi igualmente uma das promotoras do concurso, mas a partir do momento que

esta deixou de usufruir de um subsídio, passou a patrocinadora do evento (*Regulamentos das várias edições do Concurso de piano do Fundão*) (cf. anexo 14).

#### 4.3.1.2 Jurados

Os membros que integraram o júri do *Concurso Internacional Cidade do Fundão* na variante de piano, no ano de 2010 foram: Christina Margotto<sup>103</sup>, Jorge Moyano<sup>104</sup>, Juan Grillo<sup>105</sup>, Lavneeva Liubov<sup>106</sup> e Olga Silva<sup>107</sup> (*Regulamento do 11º Concurso Internacional*

---

<sup>103</sup> Christina Margotto, nascida no Brasil, possui o bacharelato de piano pela Faculdade de Artes Santa Marcelina, tendo sido aluna de Alfredo Cerquinho, o qual foi discípulo de Helena Costa e Magda Tagliaferro. Em Portugal, nomeadamente na Escola Superior das Artes do Espectáculo, concluiu a licenciatura em piano de acompanhamento. Na Europa como no Brasil participou em diversos cursos, onde teve a oportunidade de trabalhar com os pianistas de renome. Ficou em primeiro lugar em diversos concursos no Brasil, nomeadamente, no Concurso Nacional Villa-Lobos, Concurso Jovens Solistas da OSESP, primeira e segunda edição do Concurso Estadual de Piano do Espírito Santo, entre outros. No jornal *Estado de S. Paulo* foi denominada como “um valor brasileiro”. Colaborou com diversas orquestras brasileiras e portuguesas, como também foi solista. Apresentou-se em grupos de música de câmara em diversos países. Gravou pela primeira vez peças para piano e violoncelo de compositores portugueses. Com o pianista Jairo Grossi gravou um Cd com peças a dois pianos e quatro mãos do compositor Fernando Correia de Oliveira. Actualmente é professora/pianista acompanhadora no Conservatório de Música do Porto e na Fundação Conservatório Regional de Gaia (*Programa do Concurso Internacional da Cidade do Fundão guitarra piano violino 2010*).

<sup>104</sup> Jorge Moyano nasceu em 1951 e começou os seus estudos de piano com quatro anos de idade na Fundação Musical dos Amigos das Crianças. Concluiu o curso superior de piano em 1986 no Conservatório Nacional de Lisboa, onde foi discípulo da professora Cristina Pimentel e do compositor Jorge Croner de Vasconcelos. Frequentou vários cursos, trabalhando com vários pianistas. Apesar de ter concluído o curso de Engenharia Civil, optou por leccionar piano no Conservatório Nacional de Lisboa. Foi premiado por diversas vezes: em 1969 obteve o Prémio do Conservatório Nacional e Rey Colaço e foi finalista no Concurso Internacional de Orense; em 1978 recebeu o 1.º prémio do Concurso Cidade da Covilhã; em 1979 ganhou o Prémio Guilhermina Suggia, entre outros. Em 1981 recebeu uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, passando a ter a oportunidade de estudar com os pedagogos Gary Graffman e Martin Canin, em Nova Iorque. Como concertista tem-se apresentado em Portugal e no estrangeiro. Na qualidade de solista foi acompanhado por várias orquestras. Para além de ter gravado para a RDP e RTP tem um CD editado com peças de Shumann. Tem sido frequentemente convidado a integrar o júri de concursos nacionais e já foi jurado dos concursos: *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta* e *Concurso Internacional Cidade do Porto*. Actualmente, é docente na Escola Superior de Música de Lisboa (*Programa do Concurso Internacional da Cidade do Fundão guitarra piano violino 2010*).

<sup>105</sup> Começou a estudar no Conservatório de Montijo. Posteriormente passou a estudar com Isidro Luke no Conservatório Superior de Badajoz, onde ganhou uma menção honrosa nas áreas de piano e música de câmara. Concluiu os estudos sob orientação da pianista Maria Gulkova. Trabalhou com vários músicos de renome: Andrzej Jasinski, Cythera Ivan, Alicia de Larrocha, AlexanderKandelaki, Luca Chiantore, Menhir Claudio Martinínez, Ana Guijarro, GuillermoGonzalez, Sergei Yeroquin de Alexia Guiomar, Estaban Sanchez entre outros. A nível de música de câmara tem participado em vários cursos de aperfeiçoamento, salientando-se o curso ministrado por um elemento do Trio Salterton Royal School of Music em Londres e o curso realizado na Universidade de Alcalá de Henares sob a orientação de José Estellés. Tem colaborado com a Orquestra Sinfónica da Extremadura, sob a direcção de Martin Shathart. Como pianista tem realizado concertos em diversos locais de Espanha, Portugal, Suécia e América Latina. Lecciona a disciplina de piano no Conservatório Profissional de Música de Almendralejo, onde exerce funções também de Director do mesmo (*Programa do Concurso Internacional da Cidade do Fundão guitarra piano violino 2010*).

<sup>106</sup> Concluiu com distinção os estudos no Conservatório do Colégio Musical de S. Petersburgo e o Conservatório Estatal de Leninegrado. Desde a década de oitenta que se apresenta em concertos integrada em grupos de Música de Câmara, em várias cidades da Rússia, Estónia, Lituânia, Kirghizia e Noruega. Colaborou com a Orquestra Estatal Popular “Metelitsa”, como “concertmaster”. É pedagoga na Faculdade de



*Cidade do Fundão*, variante piano). Como podemos constatar, a maioria do júri é constituída por estrangeiros, nomeadamente um membro brasileiro, mas que vive em Portugal (Christina Margotto), outro espanhol (Juan Grillo) e outro russo (Lavneeva Liubov). Os outros dois jurados são portugueses (Olga Silva e Jorge Moyano).

Ao longo dos anos, o Concurso de piano do Fundão também contou com membros do júri vindos de diversas partes do mundo (AAMDF) (cf. Anexo 11). Este facto foi justificado pela professora Olga Silva<sup>108</sup>, como sendo uma forma de “manter a isenção que um júri deve ter perante os candidatos que se lhe apresentam a concurso” (entr. Silva, 2012).

Em relação à escolha dos membros do júri, em entrevista ao professor João Correia e à professora Olga Silva, observei que existem pontos de vista um pouco diferentes. Por um lado, Correia focou a importância na manutenção de um núcleo que transita de edição para edição, para não se perder a filosofia subjacente a este concurso, ou seja, a questão pedagógica, para incutir e transmitir aos novos jurados essa mesma faceta do concurso (entr. Correia, 2012). Por outro lado a professora Olga enfatizou a importância de “refrescar o júri” através da vinda de novos elementos, porque ainda segundo Silva “a ideia é trazer sempre alguém novo...” (entr. Silva, 2012).

---

Música “Rimsky-Korsacov” e no Liceu Musical do Comitê cultural de S. Petersburgo. Tem levado vários alunos a concursos dentro e fora do país, sendo desta forma reconhecido o seu profissionalismo enquanto professora: “O trabalho pedagógico de Liubov é distinguido pelo seu profissionalismo erudito e entrega profunda a cada composição estabelecendo assim uma verdadeira atmosfera criativa nas suas aulas” (*Programa do Concurso Internacional da Cidade do Fundão guitarra piano violino 2010*).

<sup>107</sup> Começou os seus estudos aos sete anos no Conservatório de Música da Covilhã, sob a orientação da prof. Vitória Pires. No conservatório de Musica Nacional de Lisboa e sob a orientação das professoras Noémia de Brederode, Dinah Leitão e Filomena Campos terminou o Curso Superior de Piano. Licenciou-se em Ciências Musicais, na Universidade Nova de Lisboa e profissionalizou-se na área de Piano no Centro Integrado de formação de professores da Universidade de Aveiro. Dedicou-se em exclusivo à pedagogia do Piano a partir de 1984. Colabora em projectos e iniciativas no âmbito da Musicoterapia aplicada a pessoas com dificuldades de aprendizagem. Participou no projecto Europeu Comenius, ajudando a divulgar a música portuguesa. Orienta alunos de licenciatura e mestrado da Universidade de Aveiro, na AMDF. Co-autora de manuais para jovens pianistas, publicados pelo Centro Integrado de Formação de Professores, da Universidade de Aveiro em colaboração com a AMDF. Integra grupos de Música e Orquestra de Câmara, com apresentações em Portugal e no estrangeiro. Tem participado em diversos masterclasses e seminários de piano, alguns promovidos pela EPTA (European Piano Teachers Association). Conta com alunos premiados em concursos nacionais e internacionais e alunos que prosseguiram estudos superiores de piano. Integra júris de concursos de piano em Portugal, Espanha, Polónia e Brasil. Através da inserção de peças obrigatoriamente de compositores portugueses no Concurso Internacional de Piano “Cidade do Fundão” (do qual foi mentora e co-organizadora desde a primeira edição) procura incentivar a divulgação de música portuguesa (*Programa do Concurso Internacional da Cidade do Fundão guitarra piano violino 2010*).

<sup>108</sup> Elemento do grupo de piano da AMDF e membro do júri do *Concurso Internacional Cidade do Fundão, vertente piano* em várias edições como 2004, 2005, 2006, 2010 e 2011.

Verifiquei através dos programas das várias edições que houve um elemento do júri, Christina Margotto, que se manteve desde a fundação do Concurso, em 1999, até aos dias de hoje, com a excepção da terceira edição<sup>109</sup>. A professora e pianista Christina Margotto foi convidada por João Correia, aquando a fundação da AMDF para fazer parte do corpo docente dessa mesma academia (entr. Margotto, 2012). Contudo, como se encontrava a dar aulas no Conservatório de Música do Porto e em Santo Tirso, não tinha condições para aceitar esse convite (*Ibid.*). Não obstante, disponibilizou-se para encontrar um professor de piano que pudesse satisfazer o anterior pedido e conseguiu efectivamente trazer um professor do Brasil, que permaneceu cerca de dois anos a leccionar a disciplina de piano na AMDF (*Ibid.*). A partir dessa data, estreitaram-se os laços com a AMDF e a professora Margotto deu o seu contributo para o concurso de piano do Fundão, nomeadamente fazendo parte do júri e indicando nomes para a acompanharem nessa incumbência (*Ibid.*). Relativamente a outros membros do júri, foram contactados pela AMDF pelo “um percurso interessante” que apresentavam e pelo perfil que se encaixava na filosofia do concurso de piano do Fundão (entr. Correia, 2012). A professora Olga Silva deu o exemplo do professor e pianista Beltoise, que foi contactado para fazer parte do júri em algumas edições do concurso devido à observação de concertos e cd editados com peças de autores portugueses. A professora Nancy, em Aveiro, foi convidada para fazer parte do jurado devido a uma grande relação estabelecida com a professora Olga, com a AMDF e com alguns professores de piano dessa mesma escola que realizaram a profissionalização na Universidade de Aveiro (entr. Silva, 2012). Nas palavras de Olga Silva, o convite realizado ao professor espanhol, Juan Grillo, surgiu do “projecto Comenius, que associou três conservatórios com afinidade em termos geográficos, em termos de constituição de número de alunos das escolas e achámos que pedagogicamente era interessante” (entr. Silva, 2012). A escolha da professora Lavneeva Liubov deveu-se ao facto, de numa edição, ter levado ao *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante piano “alunos com uma escola muito boa” (*Ibid.*). O pianista Jorge Moyano foi escolhido por ser uma “figura de referência em termos nacionais” (*Ibid.*).

Como se pode ler nas palavras da professora Olga em relação aos critérios que estiveram presentes na escolha dos membros do júri ao longo das edições:

---

<sup>109</sup> Mesmo assim o seu nome consta do programa dessa terceira edição, mas em forma de agradecimento especial.

“Profissionalismo, bons instrumentistas e acima de tudo que sejam pedagogos e que estimulem os jovens a abraçar com mais determinação o seu amor pela música” (entr. Silva, 2010). Denota-se mais uma vez a preocupação pedagógica de incentivar positivamente os concorrentes. Também reparei que, em todas as actas em que constava o nome dos premiados havia um pequeno texto dirigido aos alunos, onde estava expresso este incentivo: “O júri agradece a todos o empenho, a dedicação e o esforço colocados para a apresentação a este concurso e deseja que a sua participação neste evento sirva como estímulo para continuarem o seu percurso cada vez com mais vontade.” (Actas do Júri de Piano do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*). Como referi anteriormente, existe uma clara intenção de motivar o percurso do jovem pianista e não propriamente lançar carreiras e por parte do júri existe o reconhecimento de todo um trabalho que foi desenvolvido pelos concorrentes de forma a atingirem um nível que lhes permitiu concorrer neste concurso.

No que concerne aos critérios de avaliação das provas de um concurso de piano, um “bom júri”, na ótica de Smith, deve atender a:

“...high degree of note accuracy, correct rhythms, consistent and convincing tempi; use of rubato where appropriate, audible observance of performance directions, sensibility to detail, good basic tone and some tonal/ dynamic variety, projection of musical character, personal engagement in the music and performance (Harper *et al.* 2012 ).

Em entrevista, a maior parte dos jurados (Moyano, Margotto, Silva e Grillo) da 11<sup>a</sup> edição da variante de piano do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, com ligeiras diferenças identificou os mesmos critérios de avaliação: rigor no texto, desenvoltura técnica, limpeza, clareza, pedal, controlo polifónico, planos sonoros, qualidade de som e variedade tímbrica, musicalidade, fraseio, questões estilísticas, interpretação e comunicação. No entanto, o Professor Moyano referiu logo à partida que a avaliação era uma questão muito subjectiva e que incidia no conjunto de um todo (entr. Moyano, 2012). A professora Olga também aludiu o facto de os julgamentos não resultarem de uma soma de percentagens, mas partirem de uma conversa entre todos:

“...acima de tudo primamos por discutir individualmente sobre cada um. Normalmente começamos por aqueles elementos que não devem passar à prova final ou ser premiados. Avaliamos os nomes que são comuns para exclusão, mas sempre procurando aspectos que justifiquem essa opção. Pensamos que fazer uma tabela bem estruturada e matematicamente certa, leva a que o júri não fale entre si e que apenas se referenciem

números. Desta forma, partilham-se muitas opiniões sobre pormenores de ordem estilística, técnica, pedal, fraseio, imprecisões do texto, diferenças de dinâmica, qualidade do som, etc. Acabamos por ouvir e verbalizar as nossas opiniões em grupo. Muitas vezes não é pacífico, mas, da discussão surge a luz.” (entr. Silva, 2012).

Pelas palavras de Olga Silva percebeu-se que a avaliação é complexa e alvo de discussão e que mesmo os critérios técnicos e interpretativos são discutidos entre os diferentes membros do júri, observando-se assim falta de consenso. Também se verificou que existe um critério de selecção que incide primeiro na exclusão de candidatos que não apresentam as condições de passar uma eliminatória ou sequer ganhar um prémio. O pianista Moyano também mencionou que “existe uma componente completamente subjectiva na apreciação, porque cada elemento do júri pode também ter uma visão diferente sobre a obra...” (entr. Moyano, 2012). Margotto referiu que o número impar do júri não foi escolhido aleatoriamente, mas visa ultrapassar as questões de “empate” que possam surgir (entr. Margotto, 2012).

Nem sempre a recepção do resultado deliberado pelo júri é pacífica por parte dos professores dos concorrentes. Enquanto Correia afirma que têm havido poucos casos de reclamação, Christina alude para o facto de haver muitas queixas de professores que no fim vêm tirar satisfações (entr. Margotto, 2012).

Na perspectiva de Christina Margotto a avaliação é fácil quando os concorrentes tocam de uma forma correcta “e fazem tudo tão natural, tão bem feito, que não há uma notinha errada... e tecnicamente estão com o programa adequado” (entr. Margotto, 2012). A dificuldade surge quando se apresentam a concurso:

“...meninos talentosíssimos e tocando quase de perna para o ar, aí você fica completamente... como é o caso do Tiago Mileu apareceu a primeira vez no concurso, que tocou que todo o mundo ficou completamente de boca aberta e foi uma coisa completamente fenomenal a tocar...” (entr. Margotto, 2012).

Margotto deu o exemplo de Tiago Mileu, porque este aluno não tinha tido aulas de piano antes de prestar provas na quarta edição do concurso. No entanto, nessa edição foi-lhe atribuído o prémio revelação, sem ter sido laureado com um primeiro, segundo ou terceiro prémios. Mas desta forma, coloca-se a questão da legitimidade da atribuição desse prémio, dado o não cumprimento do rigor “académico” da música, ou seja como se

premeia um candidato que toca “quase de perna para o ar”, ainda que com um prémio revelação? A esta questão Margotto respondeu que:

“...ele apresentava tanta facilidade, até que depois houve uma professora que se disponibilizou para dar aulas ao menino, e depois no ano seguinte ele tocou um estudo de Chopin de uma forma completamente diferente... no ano em que ele recebeu o prémio revelação, não se lhe podia atribuir um prémio mesmo, isso é para pessoas trabalhadas, preparadas, ...não se podia premiar uma pessoa que chega lá e toca tudo de pernas para o ar, mas aquele menino era um potencial, era uma pena, então foi um estímulo criar o prémio revelação” (entr. Margotto, 2012).

Segundo Grillo, o maior problema que se coloca na avaliação dos candidatos a concurso de piano reside no facto de alguns membros do júri valorizarem o que ouviram enquanto que outros membros valorizam o potencial que pode ser desenvolvido (entr. Grillo 2012).

Em 2010, quando fui observar a décima primeira edição do concurso, Jorge Moyano em conversa informal distinguiu dois tipos principais de concorrente um mais “frio” e outro mais “emocional”, e em entrevista quando lhe foi perguntado qual desses dois tipos de concorrente prevalecia no perfil do possível vencedor, Moyano sustentou que a questão era muito subjectiva e fez um paralelo entre os concorrentes a um concurso de piano e pianistas profissionais:

“Pode haver pianistas que estejam obcecados, não diria no mau sentido, mas com uma preocupação tão grande da perfeição, no sentido de não falhar rigorosamente nada, que preferem não correr determinados riscos em prol dessa perfeição... há outro tipo de pianistas que prefere arriscar um pouco mais. Em primeiro lugar tenho que atender às questões estilísticas, ao rigor no que diz respeito ao texto, à utilização de pedal, qualidade de som, essas questões são fundamentais. Mais para a frente a questão das imperfeições... existem aquelas imperfeições que não incomodam absolutamente nada... Se no fim disto tudo tiver dois concorrentes em absoluta igualdade de circunstâncias, o que é uma hipótese meramente teórica e se me disserem de facto que tenha que fazer uma opção, a minha opção, naturalmente será por aquele que é mais comunicativo... aquele que me chamar mais, enquanto ouvinte...” (entr. Moyano 2012).

Assim a preferência de Moyano recaí sobre aquele tipo de concorrente que é mais comunicativo. Contudo, o pianista sustenta que costuma haver uma correspondência entre os tipos de concorrentes e a sua maior preocupação:

“Normalmente as coisas acabam por estar associadas, aquele que é mais emotivo é aquele que tem mais preocupação na procura da sonoridade, tornando a sua interpretação mais interessante... é um processo natural... esse aspecto da emotividade, normalmente revela-se ao fim de poucos compassos...e aí já se percebeu...” (entr. Moyano 2012).

No entanto, na perspectiva de Deschaussées, o concurso pode intimidar esse tipo de concorrentes que por serem mais “sensíveis” ficam mais susceptíveis a maiores níveis de ansiedade (Deschaussées 2002). Como foi mostrado já no primeiro capítulo, Deschaussées sustenta que aqueles que parecem ser “verdadeiros artistas” poderão impressionar e destacar-se nas primeiras provas, mas dada a sua sensibilidade poderão não aguentar a nível físico, nervoso e psicológico o ambiente deprimente e a pressão dos concursos, não passando das eliminatórias (*Ibid.*). Assim os concursos poderão mesmo representar uma ameaça para os “potenciais artistas ” que pensam que tocar mais rápido e mais forte possível é o que os torna vencedores ou melhores (*Ibid.*).

Segundo Christina Margotto, não são as falhas de momento que contam:

“Nós tentamos não fazer esse juízo de valor... e ver o que coincide entre todos o que foi de melhor agrado obedecendo a todos esses critérios e muitas vezes deixamos passar coisas que são irrelevantes, uma besteira aqui, não é a nota certa total, não é um sujo, um errinho, não é isso que está em conta, uma coisa que é de momento” (entr. Margotto, 2012).

Apesar de ser negado pela maior parte dos membros do júri que as notas erradas não pesam nas decisões, o concorrente será penalizado se a sua performance for insegura e nervosa, mal preparada tecnicamente e com falhas de memória (Uszler et al. 2012, 289). Se por um lado o júri privilegia a qualidade sonora, por outro lado as falhas impedem um discurso coerente (*Ibid.*). Mais uma vez, aqui ressalta a questão da “ansiedade da performance musical”, que pode prejudicar o resultado.

#### **4.3.2. Modelo: Reportórios/ Níveis**

Para a análise do repertório tocado na 11ª edição do concurso, recorri à tipologia criada pelo regulamento do mesmo. Identifiquei as seguintes categorias: “Compositor português”, “livre escolha”, “Período Barroco”, “Período Clássico”, “Período Romântico ou Contemporâneo (séc. XX até à atualidade)”, “Período Romântico, Moderno ou Contemporâneo (séc. XX até à atualidade)”, “Bach”, “Estudo de Chopin, Liszt Scriabin, Rachmaninov, Moszkowsky”, “Estudo de Chopin, Liszt Scriabin, Rachmaninov”, “Sonata integral de Haydn, Mozart ou Beethoven”, “Nocturno de Chopin” e “Obra polifónica”.

Categorias	Infantil A	Infantil B	Juvenil A	Juven il B	Juven il C	Superior
“Compositor português”:	X	X	X	X	X	X
“Estudo de livre escolha”	X	X	X	X		
“Peça de livre escolha”	X <sup>110</sup>	X <sup>111</sup>				
“Período Barroco”:			X			
“Período Clássico			X <sup>112</sup>	X <sup>113</sup>		
“Período Romântico ou Contemporâneo (séc. XX até à atualidade):			X	X		
“Bach”				X <sup>114</sup>	X <sup>115</sup>	
“Período Romântico, Moderno ou Contemporâneo (séc. XX até à atualidade)”:					X	
“Sonata integral de Haydn, Mozart ou Beethnoven”:					X	X
“Estudo de Chopin, Liszt Sciabin, Rachmaninov”:						X
“Nocturno de Chopin”:						X
“Obra polifônica de J.S. Bach”						X <sup>116</sup>

**Tabela 3.** Categorias de repertório por níveis.

Já no relatório do *IV Concurso Internacional Juvenil de Piano da Cidade do Fundão*, encontramos uma definição da estrutura prevista para cada um dos níveis: “para além da peça obrigatória portuguesa, executam-se obras de diferentes estilos, desde o período barroco até à atualidade”. Na edição de 2010, observa-se que existe uma grande liberdade de escolha para os níveis etários inferiores que contrasta com as maiores

<sup>110</sup> Desde que contrastante relativamente à peça obrigatória.

<sup>111</sup> Desde que contrastante relativamente à peça obrigatória.

<sup>112</sup> Andamento vivo de Sonatina, Sonata, Rondó ou variações do período Clássico.

<sup>113</sup> Andamento vivo de Sonata, Rondó ou variações do período Clássico.

<sup>114</sup> Invenções a 2vozes 3 vozes ou prelúdio e fuga do “Cravo Bem Temperado” de J.S. Bach”.

<sup>115</sup> Prelúdio e fuga do “Cravo Bem Temperado” de J.S.Bach”.

<sup>116</sup> Prelúdio e fuga “Cravo Bem Temperado”, Suite (Francesa ou Inglesa) ou Partita, Toccatas, Fantasia Cromática, Concerto Italiano de J. S. Bach.

determinações para os níveis mais avançados, as quais limitam as escolhas ao compositor ou à obra (por exemplo, “Nocturno de Chopin”<sup>117</sup>).

A única categoria transversal a todos os níveis é a de “compositor português”, facto que, segundo a professora Olga Silva, se justifica com o objectivo de “valorizar a nossa música e divulgá-la junto dos concorrentes, quer sejam portugueses ou estrangeiros” (entr. Silva, 2012). A professora Olga, em entrevista acrescentou ainda que “desde a fundação deste concurso, foi nosso propósito que a presença da música de compositores portugueses fosse obrigatória” (*Ibid.*). Também, segundo João Correia, a introdução no programa de uma peça de compositor português torna-se fundamental junto dos concorrentes estrangeiros: “Para os concorrentes estrangeiros, há uma segunda característica que para nós é extremamente importante que é a obrigatoriedade da apresentação de uma peça de compositor português (entr. Correia, 2012). Contudo torna-se difícil o acesso a algumas dessas peças de compositores já desaparecidos, apesar de nos níveis inferiores, as peças serem compostas por professores da AMDF (*Ibid.*). Como se pode ler nas palavras de João Correia:

“...com excepção dos níveis 1, 2 que foram compostas por professores nossos, nos outros níveis tentamos sempre ter peças de compositores, na sua maior parte já desaparecidos e como sabe a política editorial de partituras em Portugal é muito complexa e muitas destas obras, que são escolhidas são obras que já foram editadas, mas não se sabe onde estão, estando por isso completamente desaparecidas” (*Ibid.*).

Dada a dificuldade em se encontrarem peças de compositores portugueses, nos níveis mais adiantados, é dada ao concorrente, a possibilidade de escolher qual a peça e qual o compositor português que quer apresentar em concurso, como explica João Correia: “especificamente no piano, na maior parte dos níveis, nós exactamente com o problema que temos, já damos a liberdade de escolher ao concorrente entre os compositores portugueses” (*Ibid.*). Para os concorrentes estrangeiros ainda se torna mais complicado o acesso a esses compositores, daí que sejam enviadas pela AMDF algumas partituras (*Ibid.*).

---

<sup>117</sup> A escolha de uma peça de Chopin, deveu-se ao facto de se comemorar em 2010 (ano em que decorreu a 11ª edição do Concurso Internacional “Cidade do Fundão”) o bicentenário do nascimento de Chopin (entr. Silva, 2012).



Pode constatar-se assim, que existe uma clara intenção neste concurso de divulgar as peças de compositores portugueses, apesar de alguns problemas que surgem, devido ao facto de haver poucas peças editadas.

Evidencia-se também a proximidade entre os requisitos do concurso, em termos de repertório, e os programas das escolas do ensino artístico especializado da música (cf. anexo 12). Este facto confere um determinado perfil ao concurso de piano da cidade do Fundão. Trata-se de um concurso cujos objectivos se correlacionam com a vida da escola em que está inserido, tais como “estimular e desenvolver a capacidade de concentração e a memória” ou “trabalhar diferentes formas musicais” (*Regulamento do Concurso Internacional “Cidade do Fundão”* 2010). O diretor João Correia mencionou que este concurso assenta: “...numa fortíssima base pedagógica e é isso que nós queremos, contribuir para que estes jovens possam melhorar as suas aprendizagens e possam ter contacto com outras experiências pedagógicas” (entr. Correia, 2012). Contudo esta parte pedagógica dirige-se na sua maioria às faixas etárias mais novas: “nos mais novos a competente de formação e pedagogia é a nossa primeira prioridade” (*Ibid.*).

Este concurso consiste numa importante etapa na vida académica, quer de alguns alunos, quer da própria escola. De facto, ao concurso só chegou um conjunto restrito de alunos de piano, aqueles que as escolas concorrentes e/ou que os professores seleccionaram. Por sua vez, o concurso irá reduzir significativamente esse número de “eleitos”. Observa-se assim um processo de selecção em pirâmide. João Correia refere que chegando à categoria superior (dos 18 aos 23 anos), os alunos têm de perceber que vão enfrentar uma vida profissional difícil, onde impera a competitividade e a questão pedagógica já deveria estar interiorizada:

“Já estamos a falar de pessoas que estão a acabar os cursos complementares de música, portanto já definiram claramente o percurso que querem seguir, ou estão no curso superior ou já acabaram. Estamos, portanto, a falar em níveis em que a parte pedagógica já está assumida, ou pelo menos grande parte já tem de estar assumida. O que está em causa é claramente a competitividade e o mercado lá fora... Eles têm que começar a perceber que o mercado é difícil, é reduzido e que só os melhores é que conseguirão lá chegar” (entr. Correia, 2012).

Para João Correia será um processo natural que vai sendo interiorizado pelos mais novos, aquando do seu crescimento, que nem todos vencerão na vida profissional: “com o

seu crescimento tanto musical como físico vão começar a perceber que as coisas não são bem assim, que o “funil” vai estreitando e já aceitam com mais naturalidade” (entr. Correia, 2012).

#### *4.3.2.1. Reportório: algumas considerações*

Enquanto Professora de Piano observo que a selecção do tipo de reportório é muito importante e por vezes até determinante, num concurso de performance musical. A escolha do reportório do aluno deverá ser realizada pelo professor, que terá que de atender às especificidades do regulamento do concurso e que simultaneamente “highlight the special assets of the student” (Uszler et al. 2001, 277). Assim, na ótica de Uszler, Gordon e Mach deve-se optar por peças que evidenciem os “pontos fortes” de um aluno, mas que não sejam susceptíveis a várias interpretações, pois podem ser fonte de controvérsias a nível interpretativo, mesmo que tenham sido bem executadas (*op. cit.* 286). Portanto, existem certos cuidados e advertências que o professor deve levar em conta, na escolha de reportório para o seu aluno. Por exemplo, nos concursos em que seja obrigatório apresentar obras virtuosísticas, provavelmente, levar um aluno mais introspectivo, cujas qualidades musicais se evidenciam mais em peças de carácter reflexivo, poderá não ser boa ideia (*Ibid.*). Contudo, o facto de um aluno revelar afinidades com um reportório mais “brilhante” pode ainda não ter a sensibilidade necessária para interpretar um reportório mais intimista (*Ibid.*).

O professor Dr. Scott McBride Smith tenta incluir no programa a apresentar nos concursos pelos seus alunos dois “Warhorses” (“standard pieces from the piano repertoire that everyone knows and loves”) (Harper et al. 2012, 27). Segundo o professor, o júri normalmente gosta que os concorrentes apresentem este tipo de reportório de referência, também por representar uma pedra base na formação dos jovens pianistas (*Ibid.*). Smith também inclui no programa dos seus alunos peças do século XX e XXI, menos conhecidas, para mostrar a criatividade e personalidade do aluno (*Ibid.*). Em terceiro lugar, Smith inclui uma peça que intitula de “good heavens”, ou seja, que impressione o júri pela forma perfeita como é tocada ou pela extrema dificuldade tecnicamente bem dominada, ou uma peça que destaque a capacidade interpretativa ou o estilo em que o aluno seja súpero (*Ibid.*). Também existem alguns cuidados na escolha do programa, como por exemplo evitar entregar peças demasiadamente difíceis que os alunos não consigam dominar (*Ibid.*).

Para o professor Smith basta uma “super-hard piece”, e normalmente pede aos alunos para tocarem essas peças um pouco abaixo do seu nível actual, proporcionando um relaxamento e confiança maiores, para assim exprimirem melhor (*Ibid.*) Smith costuma entregar peças novas e não usuais (“counterpromming”) aos alunos, sem qualquer receio (*Ibid.*). Segundo o autor, a receptividade deste tipo de reportório por parte do júri tem sido positiva (*Ibid.*). No entanto, a categorização que Smith utiliza, socorrendo-se de metáforas (“Warhorses”, “good heavens”, “super-hard piece”, “counterpromming”) para determinado tipo de reportório é muito vaga e subjectiva, o que reforça a ideia da complexidade que está em jogo num concurso de performance musical.

#### 4.3.3. Prémios atribuídos

O concurso de piano do Fundão atribui três tipos diferentes de prémios: um CD ou uma partitura para as categorias Infantil A e B; um valor pecuniário, a todas as categorias seguintes e ao prémio revelação; a oportunidade de tocar em concertos<sup>118</sup> para as categorias Juvenil C e Superior. É ainda atribuído um CD à “melhor interpretação da peça portuguesa”. Por sua vez o *Concurso Internacional Cidade do Fundão* guitarra, piano, violino atribui um prémio (que não veio explicitado no regulamento da edição de 2010) ao melhor concorrente das três variantes, do nível superior, que consiste na oportunidade do concorrente tocar a solo com a Orquestra Sinfónica de FAMES em Vitória, Espírito Santo (Brasil). Foi explicado pelo presidente executivo, professor João Correia como era realizada a selecção desse concorrente que iria ter a oportunidade de se deslocar ao Brasil e tocar uma orquestra brasileira:

“O vencedor da categoria superior de cada uma das três variantes (piano, guitarra e violino) deverá gravar um concerto para o seu instrumento e orquestra que será enviado para o Brasil, para a orquestra Espírito Santo onde eles analisarão, escolherão e indicarão qual será o escolhido.” (entr. Correia, 2012).

Este prémio é oferecido desde 2009, mas só no ano seguinte o vencedor se deslocará até ao Brasil. Esta oportunidade surgiu, segundo Correia “através de conhecimentos de alguns membros do júri com o maestro titular da orquestra de Espírito Santo, que logo à partida achou a ideia interessantíssima de poder receber no Brasil o vencedor do concurso das três variantes” (entr. Correia, 2012). O professor João Correia

---

<sup>118</sup> No programa da 11ª edição do *Concurso Internacional da Cidade do Fundão*, não vem explicitado a que tipo de concerto a organização se refere.

acrescenta ainda que a Orquestra Sinfónica de FAMES em Vitória, Espírito Santo “consegue atribuir um valor para viagem, estadia e ainda sobra algum dinheiro como caché” (*Ibid.*). Na ótica de João Correia, este prémio representa:

“...uma grande oportunidade, porque para os jovens dos 18 aos 23 anos o que conta não é só o caché, mas é a possibilidade de se apresentar em orquestra, que em Portugal está ao alcance de muito pouca gente e através de mecanismos que nós desconhecemos e não percebemos ... Portanto, esta oportunidade, que pode de alguma forma, tornar visível aquele jovem músico para ter outros contactos e abrir portas e a ideia é empurrar e criar oportunidades que gerem outras oportunidades.” (entr. Correia, 2012).

Na perspectiva de Uszler, Gordon e Mach tocar com orquestra, como prémio, pode representar uma oportunidade nova e importante, a nível de aprendizagem e experiência (Uszler *et al.* 1991). Para muitos concorrentes pode ser mesmo a primeira vez que o façam (*Ibid.*). O reconhecimento público traduz-se pela atribuição de um prémio, o que pode contribuir implicitamente para a uma recompensa pessoal e aumentar desta forma a auto-estima (*Ibid.*). A atribuição de um prémio representa também uma forma de compensação do trabalho solitário de longas horas, que foi desenvolvido antes da performance pública (*Ibid.*). Segundo Alink, não será somente o montante recebido como prémio que tornará um concurso melhor, mas os concertos que são oferecidos aos premiados (Alink 2003, 11).

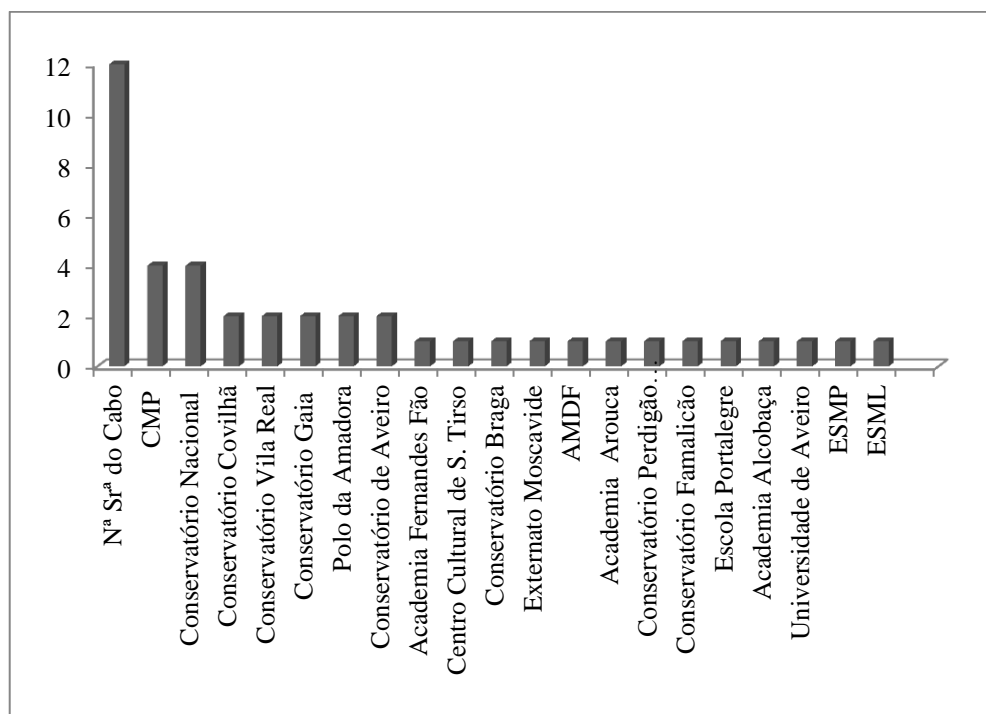
Outro factor a salientar, relativamente aos prémios atribuídos pelo *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, é o facto de desde a primeira edição se premiar, em todas as categorias, o melhor candidato da Beira Baixa<sup>119</sup>. No documento da academia que regulamenta a terceira edição do ainda *Concurso Juvenil de Piano do Fundão*, vem expresso a importância da existência do prémio de melhor candidato da Beira Baixa: “valorizar os jovens valores musicais da região portuguesa onde se realiza o Concurso, estimulando o estudo da música erudita no interior do país”(AAMDF).

#### **4.3.4 Concorrentes e escolas de proveniência**

Em 2010, ano em que observei a 11ª edição da variante de piano do *Concurso internacional Cidade do Fundão* constavam cinquenta e nove participantes (quarenta e seis portugueses e treze estrangeiros) no programa dessa mesma edição, mas só compareceram às provas cinquenta e seis, tendo faltado um concorrente português e dois estrangeiros.

---

<sup>119</sup> Esta região administrativa (Beira Baixa) esteve em vigência em Portugal entre 1936 e 1959.



**Gráfico 6.** Concorrentes portugueses inscritos e escolas de proveniência da 11ª Edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante Piano.

Após observação das escolas de música<sup>120</sup> de proveniência dos concorrentes portugueses, verifica-se que existe uma abrangência a nível de Portugal continental de norte a sul. A escola de música com maior representatividade, na variante piano, foi a Escola de Música de N.ª Sr.ª do Cabo, tendo no total doze participantes distribuídos pelas várias categorias. Seguiu-se o Conservatório de Música do Porto e o Conservatório Nacional com quatro alunos cada. Também o Conservatório de Música de Aveiro, o Conservatório de Música de Gaia, Conservatório Regional de Música da Covilhã e o Conservatório Regional de Música de Vila Real ficaram representados por dois

<sup>120</sup> Academia de Música e Dança do Fundão, Academia de Música Fernandes Fão, Conservatório Regional de Música da Covilhã, Conservatório de Música de Vila Real, Conservatório de Música do Porto, Escola de Música de N.ª Sr.ª do Cabo, Fundação Conservatório Regional de Gaia, Centro Cultural de S. Tirso, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, Conservatório Regional de Música Dr. José de Azevedo Perdigão, Externato nacional de Moscavide, Academia de Música de Arouca, Conservatório Nacional de Lisboa, Polo da Amadora da Escola de Música do Conservatório Nacional, Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian, ArtEduca Conservatório de Música de VN Famalicão, Escola das Artes do Norte Alentejano Portalegre, Academia de Música de Alcobaca, Universidade de Aveiro, Escola Superior de Música de Lisboa, Escola Superior de Música do Porto.

participantes. As outras escolas portuguesas que participaram apresentaram somente um aluno<sup>121</sup> e dois alunos recebiam aulas particulares.

Em relação aos concorrentes estrangeiros verificou-se que dez concorrentes estavam a estudar na Mongólia em diferentes escolas: "Talent center " Music Shcool (sete concorrentes); "Erdenet-Aviyastan "Music Shool (um concorrente); Music and Dance College of Mongólia (dois concorrentes). Os outros dois concorrentes eram brasileiros e constatou-se que um estava a estudar no Conservatório de Música Carlos Gomes, enquanto que outro aluno frequentava o ensino superior na Faculdade de Música do Espírito Santo<sup>122</sup>.

#### **4.3.5. Etnografia do concurso**

O concurso decorreu ao longo de uma semana. Apesar de se centrar no auditório (sala com um palco e cento e quarenta cadeiras, espaço agradável, onde efectivamente foram prestadas as provas), constatei que houve também uma intensa atividade, no segundo piso do edifício da Moagem. Refiro-me ao estúdio, onde os alunos se prepararam, à sala que antecede o auditório onde a assistência aguardava, aos corredores onde os diferentes intervenientes se cruzaram e a todo o primeiro piso do referido edifício. Esses múltiplos espaços por onde circularam concorrentes, acompanhantes e restante assistência, tornaram mais difícil a minha observação. Assim, a etnografia que agora apresento resulta de uma visão parcial, condicionada pelo meu posicionamento como observadora externa, dificultada ainda pela necessidade de me desdobrar para recolher diferentes tipos de dados, como sejam a realização do inquérito ou as conversas informais com os diferentes intervenientes.

Para a descrição do concurso, recorri ao método etnográfico, segundo a proposta de James Clifford e Georgi Marcus (1984): “a escrita etnográfica assumida como experimental e ética, promove a diluição das fronteiras entre arte e ciência, entre escrita

---

<sup>121</sup> Academia de Música e Dança do Fundão, Academia de Música Fernandes Fão, Conservatório Regional de Música da Covilhã, Centro Cultural de S. Tirso, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, Conservatório Regional de Música Dr. José de Azevedo Perdigão, Externato nacional de Moscavide, Academia de Música de Arouca, Polo da Amadora da Escola de Música do Conservatório Nacional, ArtEduca Conservatório de Música de VN Famalicão, Escola das Artes do Norte Alentejano Portalegre, Academia de Música de Alcobaça, Universidade de Aveiro, Escola Superior de Música de Lisboa, Escola Superior de Música do Porto.

<sup>122</sup> Dados fornecidos pela AMDF.

literária e científica” (Clifford 1984, 6). Para tal, constituí um *corpus* documental a partir das minhas notas de campo, do programa, das entrevistas e inquéritos e de gravações de som e imagem que efetuei. Na redação desta etnografia procurei, ainda segundo a proposta de Clifford e Marcus, introduzir diferentes modos de perceber o concurso, seja através da transcrição de entrevistas, do registo de conversas informais, dos dados obtidos nos inquéritos efectuados aos professores, acompanhantes e aos próprios concorrentes, ou da remissão para o DVD.

Apesar de as provas do concurso só terem começado na Segunda-feira (dia quatro de Julho de 2010), a recepção aos concorrentes ocorreu no dia anterior, na tarde de Domingo. Foi também nessa tarde que à chegada à AMDF, fui recebida pelo membro da organização do concurso e do júri, a professora de piano da referida academia, Olga Silva, com quem havia contactado anteriormente através do telefone. Olga Silva apresentou-me, de seguida, ao Diretor Administrativo da Academia, o professor João Correia.

**Domingo, 3 de Julho de 2010.** Nem todos os concorrentes compareceram no Domingo. Constatei que foram sobretudo os concorrentes estrangeiros aqueles que mais diligenciaram no sentido de marcar presença nesse dia e de, inclusive, acederem às salas para estudar<sup>123</sup>.

Na noite de domingo houve, ainda, um jantar oferecido aos membros do júri, para o qual também fui convidada<sup>124</sup> e onde tive a oportunidade de conversar com cada um deles: falamos sobre assuntos relativos à minha pesquisa, tais como o impacto da “ansiedade na performance” e da preparação prévia, nos resultados do concurso. Também se falou dos critérios de avaliação, que variam muito da apreciação de cada membro do júri (uns podem dar mais valor à técnica, outros à musicalidade, pois cada um tem perspectivas e “interpretações” diferentes das obras). Como já foi mencionado anteriormente, o professor Jorge Moyano referiu que um concorrente que se mostre mais “frio” a tocar pode

---

<sup>123</sup> Os concorrentes do Brasil e da Mongólia já se encontravam nas salas a estudar. De todos os concorrentes, os que se mostraram mais diligentes na marcação de salas de estudo na academia foram os provenientes da Mongólia, os quais anteciparam para sábado as marcações agendadas pela organização para o dia seguinte. A marcação de horários de estudo no caso dos concorrentes da variante piano é extremamente importante, porque não podem transportar o seu instrumento, como por exemplo acontece com o violino e/ou a guitarra. Os participantes que chegaram na segunda-feira tiveram de ajustar as suas escolhas aos restantes horários disponíveis.

<sup>124</sup> Quando a professora Olga me apresentou ao professor João, informando-o de que eu estava a fazer um estudo sobre o concurso de piano, este convidou-me para o referido jantar.

equiparar-se a um concorrente mais “emocional”. Ou seja, um participante pode ser muito tecnicista, mas pode-lhe faltar a questão emocional e vice-versa (caderno de campo).

**Segunda-feira, 4 de Julho de 2010.** Quando às dez e um quarto de segunda-feira abriram as portas do auditório, para o público entrar, já o júri havia reunido desde as dez horas da manhã, para definir alguns critérios de selecção dos concorrentes. De seguida, foi feita uma pequena apresentação dos elementos do júri, por parte de um dos membros da organização do evento, e foi divulgado o programa das provas e dos concertos que iriam realizar-se durante a semana. O júri ficou sentado numa só fila, (mais ou menos a um terço do palco no auditório), sendo, assim, a sua presença quase imperceptível. Nas primeiras filas estavam sentadas as acompanhantes dos concorrentes da Mongólia (munidas de câmaras de filmar). Nas filas seguintes, sentaram-se professores e acompanhantes dos restantes concorrentes. No hall de entrada encontrava-se um ecrã, que nos intervalos, reproduzia imagens dos ensaios dos concorrentes enquanto experimentavam o piano do auditório (caderno de campo).

A primeira concorrente apresentou-se ao público fazendo uma vénia<sup>125</sup>, atravessou o palco e sentou-se ao piano dando início à prova. Esta concorrente venceu esta eliminatória e conquistou na segunda prova o segundo prémio da categoria Juvenil A. Seguiram-se mais nove concorrentes que procederam de idêntico modo (Ibid.)

Depois de ter reunido, o júri dirigiu-se até uma sala do rés-do-chão para dar a conhecer os concorrentes que iriam passar à fase seguinte. Nesta categoria todos os participantes passaram para a prova final. Foi notória a satisfação de todos os intervenientes (concorrentes e acompanhantes) (caderno de campo).

Seguiu-se um almoço na cantina da Academia aberto a todos os participantes. Durante o almoço, um elemento do júri confidenciou-me que alguns dos concorrentes “não passaram a mensagem” ou seja, que se limitaram a ser executantes do texto da partitura<sup>126</sup>. Como sabia que eu também tinha referido que um dos objectivos da minha análise se prendia com o impacte da APM na performance de um concorrente em situação de

---

<sup>125</sup> A maior parte dos concorrentes, entraram em palco sem haver palmas por parte do público, apesar de terem feito a devida vénia. Este procedimento é usual quando se trata de uma situação de concurso.

<sup>126</sup> Não identifiquei propositadamente este elemento do júri em virtude de o parecer aqui exposto ter surgido no âmbito de uma conversa informal.



concurso, alertou-me para o facto de nestas circunstâncias ser muito difícil distinguir nas performances dos intervenientes se as imprecisões decorrem da ansiedade ou de uma preparação menos consistente” (caderno de campo).

De tarde, a prova eliminatória da categoria Juvenil B começou por volta das 15:00 horas. Mais uma vez foi lido o programa obrigatório para a categoria Juvenil B. Também nesta secção de provas, as primeiras filas estavam ocupadas pelas acompanhantes dos concorrentes da Mongólia (caderno de campo).

Das provas desta categoria, o que chamou mais a minha atenção foi o facto do segundo concorrente, quando acabava de tocar uma obra, virar-se a olhar para o público (o que não é usual). Este concorrente também me pareceu bastante ansioso pela postura curvada das costas, por ter as mãos suadas (limpou as mãos a um lenço), por ter corrido um pouco no andamento, pela falha de notas e algumas paragens (caderno de campo). De facto, este concorrente não passou da prova eliminatória. A quinta concorrente limpou o teclado e as mãos antes de tocar. Parecia muito concentrada ao tocar, esse facto também pode ser explicado por não se tratar de uma estreante neste tipo de concursos de piano. Esta concorrente que já participou em mais de quinze concursos, conforme pude apurar através do questionário que efectuei no final. Nesta categoria foram três os concorrentes que faltaram. Dois desses concorrentes eram oriundos da Mongólia. Um dos concorrentes que não compareceu às provas da categoria a que se inscreveu, esteve presente no público (fazia parte do grupo que se manteve isolado dos restantes concorrentes, interagindo pouco com eles) (caderno de campo).

Da análise dos dados recolhidos, constatei que o primeiro e o último concorrentes que passaram à prova final (que inclusivamente receberam uma menção honrosa), estavam a concorrer pela primeira vez a um concurso de piano. Os restantes dois concorrentes, que passaram à fase seguinte e ganharam o segundo e terceiro prémios, já haviam concorrido anteriormente a concursos. A concorrente que obteve o segundo lugar, não tendo havido atribuição do primeiro lugar nesse nível, já participou em mais de quinze concursos. No final das provas o júri, depois de reunir novamente, anunciou os resultados na mesma sala, como havia feito da parte da manhã. Foram três os concorrentes eliminados, entre os quais duas participantes mongóis. As provas de segunda-feira decorreram num clima aparentemente muito pacífico (caderno de campo).

No mesmo dia, às vinte horas e trinta minutos, realizou-se um recital pelo aluno de piano da classe da Professora Tatiana Antontseva da AMDF, Ricardo Vicente (este aluno foi premiado em várias edições do concurso de piano do Fundão), que se encontrava no 8º grau. Este concerto realizou-se no Salão Nobre da Câmara Municipal do Fundão. No final do concerto, o professor João Correia e a professora Olga proferiram algumas palavras de agradecimento ao Ricardo, desejando-lhe todo o sucesso para o seu futuro, visto que iria abandonar a academia e seguir os seus estudos na Escola Superior Metropolitana. O agradecimento estendeu-se à sua professora de piano. O professor Correia referiu em conversa que existe sempre no programa da semana em que decorre o concurso, espaço para um concerto de algum aluno da academia que se tenha destacado. Também numa conversa informal o diretor da academia referiu que a professora em questão é uma docente que se dedica muito aos alunos e que os prepara a longo prazo. Assim um dos seus objectivos é levar esses alunos a concursos. Depois do recital houve uma pequena confraternização com os membros do júri e os seus acompanhantes na pequena praça junto à Câmara Municipal do Fundão.

**Terça-feira, 5 de Julho de 2010.** Na terça - feira, por volta das dez horas da manhã começou a prova eliminatória da categoria Juvenil C. Destas provas o que ressaltou foi: o primeiro concorrente entrou no palco sem palmas por parte do público e só no fim da sua prova é que obteve aplausos. O segundo concorrente acabou a sua prova com um ar pouco satisfeito. O terceiro concorrente entrou com um sorriso e com o olhar fixo no público e pela forma como tocava pareceu revelar um certo à vontade neste tipo de circunstância. (caderno de campo). Este concorrente já tinha participado em mais de quinze concursos (inquérito). O quarto concorrente pareceu bastante ansioso, pela forma como estava sentado, e no fim saiu pelo lado do banco contrário ao público, sem fazer qualquer tipo de vénia. A sétima concorrente pareceu ter-se circunscrito à leitura do texto musical, tendo tido algumas falhas de notas (notas de campo). Depois da análise aos dados coligidos, reparei que dos sete concorrentes, passaram cinco concorrentes à fase final, quatro dos quais já tinham anteriormente concorrido a concursos de piano. Todos os concorrentes que obtiveram prémios, já tinham concorrido a vários concursos de piano.

No final das provas, o júri reuniu na sala do costume e anunciou o resultado, tendo sido eliminadas duas concorrentes. Seguidamente maior parte dos concorrentes, acompanhantes e membros do júri almoçavam na cantina da AMDF (Caderno de campo).

Da parte da tarde decorreram as provas da Categoria Superior. Dos quatro concorrentes, a prova que correu pior foi a de um participante brasileiro, o qual tinha apenas dezasseis anos. Este concorrente poderia ter concorrido na categoria Juvenil C. Em conversa informal, este concorrente referiu que como estava de férias tentou arriscar e concorrer neste concurso, tendo sido também a sua estreia em concursos de piano. Depois de lidos os resultados constatou-se que este candidato tinha sido eliminado.

À noite, realizou-se o concerto da pianista Cristina Margotto (membro do júri de piano) e do seu marido violoncelista Jed Barahal (membro do júri de guitarra), no auditório da Moagem.

**Segunda-feira, 6 de Julho de 2010.** Na quarta-feira de manhã realizaram-se as provas finais da categoria Juvenil A. No final das provas dos concorrentes da categoria Juvenil A, o júri reuniu e demorou mais tempo do que o habitual. Houve um grupo de acompanhantes de concorrentes estrangeiros que criticou o facto dos resultados não terem sido divulgados em Inglês. Dos três concorrentes provenientes da Mongólia apenas um recebeu uma menção honrosa. Também por parte do grupo de professor e pais que se fechava em círculo no intervalo das provas criticou a escolha do júri e fez-se prenciar em conversa com um membro do júri.

Da parte da tarde foi a vez da final da categoria Juvenil B. Durante a execução de algumas peças de alguns concorrentes, reparei que alguns membros do júri seguiam atentamente a partitura. Depois de lidos os resultados, ficou a saber-se que nenhum dos concorrentes desta categoria ficou sem prémio. A única surpresa foi o facto de não ter sido atribuído um primeiro prémio. Uma concorrente (da categoria Juvenil B) dirigiu-se acompanhada pelo professor e perguntou ao júri o que este tinha achado da sua prestação e referiu que gostaria de saber o que ela tinha falhado (caderno de campo).

Nesse dia o recital foi realizado pelo professor e pianista Jorge Moyano, no auditório da Moagem. Foi o concerto que reuniu mais público. No final reuniram-se todos

os jurados em clima de grande euforia, no hall de entrada da Moagem. Foi a minha oportunidade para registar o acontecimento em fotografia.

**Quinta-feira, 7 de Julho de 2010.** Na manhã de quinta-feira realizaram-se as provas finais da Categoria Juvenil C. Nesta categoria, depois de lidos os resultados, não houve terceiro prémio, mas sim uma menção honrosa. Da parte da tarde decorreram as provas da Categoria Superior. A decisão do júri foi demorada (mais do que o costume em relação às outras categorias). Observou-se que não foi atribuído nenhum prémio ao concorrente estrangeiro. Este concorrente dirigiu-se a alguns membros do júri para perceber as suas lacunas e onde deveria melhorar (caderno de campo).

Na noite de quinta-feira o concerto que se realizou foi protagonizado pelo júri de guitarra.

**Sexta-feira, 8 de Julho de 2010.** O dia de sexta-feira ficou reservado para os mais pequenos (Infantil A e B). Segundo a professora Olga, pensaram em realizar as provas dos mais pequenos na sexta, para que pudessem ficar para o concerto fim. Estes concorrentes só realizaram uma prova. Assim, às dez horas de sexta-feira, deram início as provas da categoria Infantil A. Dos oito concorrentes, somente cinco responderam aos questionários. Dos concorrentes que ganharam prémios e que responderam aos questionários, apenas um já tinha participado anteriormente em concursos.

A nível da atribuição de prémios, nem sempre concordei com os resultados finais, especificamente com os níveis dos mais novos. Achei que alguns não mereciam determinado prémio, comparando com o nível dos que ficaram em primeiro lugar. Mas todavia percebo que o objectivo principal será incentivar e também existe sempre uma dúvida sistemática em relação aos percursos que podem ser muito diversos. E esta é a uma avaliação a um único momento. Também compreendo que se deve premiar o esforço dos que estão a concorrer, dos seus professores e dos seus pais. À partida também não se sabe há quanto tempo é que estudam piano (no programa não vem referido qual o percurso do concorrente), porque essa questão também é importante. E nestas idades tão tenras não se sabe qual o rumo que estes “pequenos pianistas” levarão. E a forma de lidar com estes jovens quer sejam premiados ou não, não deve ser descorada. Isto porque se vencerem, tem que se ter cuidado para não pensarem que já está tudo ganho, porque esta é só mais uma

etapa ganha. E se perderem têm de pensar o que falhou para depois poder melhorar e quiçá tentar de novo.

**Sábado, 9 de Julho de 2010.** O concerto dos laureados dos níveis mais baixos (Infantil A e B e Juvenil A) de todas as variantes, que estava marcado para as 10:15 do dia 10 de Julho (sábado) começou um quarto de hora atrasado. Houve um pequeno contratempo, uma hora antes do concerto, no hall da Moagem em que os acompanhantes de alguns concorrentes da Mongólia dirigiram-se a um membro do júri referindo que devia ter havido algum engano na divulgação dos resultados.

O concerto foi apresentado pelo director João Correia. Tocaram apenas os concorrentes que ganharam o primeiro prémio. Todos os concorrentes pareciam estar “à vontade”. No fim das performances, foram entregues os prémios pela Diretora Regional Adjunta da DREC, a Vereadora da Educação da Câmara Municipal do Fundão e o provedor da Santa Casa da Misericórdia do Fundão, que realizaram um pequeno discurso. No final do concerto, o professor João convidou os presentes a assistir ao concerto dos laureados das categorias dos concorrentes mais velhos a realizar da parte da tarde (Caderno de campo).

Contrariamente ao primeiro concerto de laureados, o segundo concerto que se realizou da parte da tarde teve muito menos público a assistir. Para a entrega dos prémios das categorias Juveni B e C e nível Superior estavam presentes a Vereadora da Educação da Câmara Municipal do Fundão, o provedor da Santa Casa da Misericórdia do Fundão e o director pedagógico Carlos Branco. No final do concerto, a Vereadora da Educação da Câmara Municipal do Fundão, o provedor da Santa Casa da Misericórdia do Fundão e o director executivo da AMDF João Correia proferiram algumas palavras.

**Segunda-feira, 11 de Julho de 2010.** Na segunda-feira de manhã realizou-se a master classe orientada pelo professor Juan Grillo.

Notou-se que toda a academia fora mobilizada para participar nesse grande evento, através também da elaboração de uma lista de professores, onde estavam divididas as tarefas. Antes das provas todos os concorrentes tinham de ir para uma sala que antecedia o salão onde iriam prestar a prova. Reparei que raramente os concorrentes mais velhos se faziam acompanhar dos pais e dos professores. Durante toda a semana das provas denotou-

se sempre um clima muito afável entre concorrentes, acompanhantes e júri. Inclusivamente era frequente encontrar os concorrentes portugueses reunidos entre si, ou para trocarem impressões ou porque já se conheciam de outros concursos. Maior parte dos concorrentes, especialmente os mais velhos, já tinha concorrido a outras competições pianísticas. Só houve um grupo de concorrentes, professor e pais que se fechavam em círculo e notava-se que conversavam sobre as provas e não queriam ser incomodados.

Foi raro ver os concorrentes mongóis e os seus acompanhantes nos concertos agendados durante a semana em que decorreu o concurso.

Nos anos anteriores, o júri referiu que falava com os concorrentes, no fim de enunciarem os resultados para que estes pudessem saber o que podiam melhorar, no entanto esses esclarecimentos geraram algumas confusões e deixou de haver esse tipo de explanação. Assim, no final da revelação dos prémios, os membros do júri falam apenas com quem a eles se dirige.

#### **4.3.6. Análise de dados**

Apesar de a minha pesquisa ser qualitativa, não quis deixar de aplicar métodos quantitativos para saber se existe alguma recorrência mais expressiva quantitativamente. Um dos objectivos desta análise visou perceber qual o impacte da “ansiedade da performance musical” numa prova em situação de concurso. Também quis saber se a experiência prévia em concursos semelhantes contribui para a diminuição dos níveis de ansiedade e proporciona uma melhor performance. Outro objectivo pretendeu entender de que forma uma iniciação ao estudo do piano numa idade precoce pode ser benéfica ou não para atingir um maior nível de excelência e se existe alguma influência na redução da APM.

Assim, no final da prova dos vários níveis de piano, da 11ª edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, nos dias 5, 6, 7, 8 e 9 de Julho de 2010, foi aplicado um pequeno questionário (cf. Anexo 7 e 8) de livre preenchimento, a cada concorrente enquanto se aguardava pela deliberação do júri. O pequeno questionário visou a auscultação: da idade de início da aprendizagem do piano, da experiência anterior que cada um tinha em relação à participação em concursos de piano; da aplicação de alguma técnica de relaxamento ou da realização de algum ritual antes da prova do concurso; de um

conjunto de sintomas – que explicitarei no Capítulo III- que podem indiciar diferentes estados de ansiedade; entre outros (cf. Anexo 8). Desta forma, relativamente à APM, as questões que constam no questionário foram baseadas no *Music Performance Anxiety Inventory (MPAI-A)* apresentado por Kenny (Kenny e Osborne 2006, 107), em virtude de não haver nenhum questionário, que seja do meu conhecimento em Portugal para avaliação da APM. Optei por utilizar este questionário, como referência da percepção dos jovens músicos em relação à sua ansiedade, no entanto tenho a noção da limitação da utilização destas questões, pois não sabemos o grau de fidelidade para a avaliação de ansiedade, quer por este não ter sido testado numa população vasta em Portugal, quer por só usar algumas questões e adaptar outras para crianças mais novas<sup>127</sup> (cf. anexo 8). Sugiro que no futuro se façam outras investigações e se dediquem ao estudo da avaliação da APM em contextos como o dos concursos de performance musical em Portugal.

Alguns dos objectivos que foram traçados antes da observação do concurso tiveram de ser reformulados. Assim alguns dados coligidos deixaram de integrar a análise tais como: se a concentração tinha sido maior em situação de concurso do que noutras situações (audições, ensaios, aulas, outras); se estava a aprender outro instrumento musical.

No total foram 59 os concorrentes que constavam no programa da 11ª edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão, variante piano*, no ano de 2010, tendo faltado 4 participantes às provas. Contudo a amostra é constituída por 45 concorrentes (82% do total de concorrentes inscritos<sup>128</sup>) que colaboraram voluntariamente neste estudo, ao responder ao questionário.

Os 45 concorrentes encontravam-se distribuídos por vários níveis etários, categorização realizada previamente por quem organiza o *Concurso Internacional Cidade do Fundão*: Infantil A (até 8 anos), Infantil B (até 10 anos), Juvenil A (até 12 anos), Juvenil B (até 15 anos), Juvenil C (até 18 anos), Superior (até 23 anos).

Após a recolha dos questionários, os dados foram introduzidos no SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*) 19 para o Windows, e posteriormente sujeitos às análises que permitiram a formulação de algumas conclusões do estudo. Dadas as características da

---

<sup>127</sup> Em virtude do *Music Performance Anxiety Inventory (MPAI-A)* apresentado por Kenny (Kenny e Osborne 2006, 107) ter sido aplicado a adolescentes dos doze aos dezanove anos, foram realizadas questões mais simples para as crianças até aos doze anos.

<sup>128</sup> Inscritos no *Concurso Internacional Cidade do Fundão, variante piano*, no ano de 2010.

amostra (número reduzido de participantes) e os objectivos, as análises realizadas recorreram a estatísticas não paramétricas. Desta forma, com o objetivo de obter informações sobre as características da amostra, foram calculadas estatísticas descritivas relativas às variáveis sociodemográficas do grupo. Foram ainda utilizadas correlações de Spearman.

Níveis e idades	Nº de concorrentes que participaram no Concurso	Nº de concorrentes que responderam ao questionário	Percentagem de concorrentes que responderam ao questionário
Infantil A (até 8 anos)	8	5	62,5 %
Infantil B (até 10 anos)	18	14	77, 77%
Juvenil A (até 12 anos)	10	9	90%
Juvenil B (até 15 anos)	7	6	85, 71%
Juvenil C (até 18 anos)	7	7	100 %
Superior (até 23 anos)	4	4	100 %

**Tabela 4.** Percentagem de concorrentes que respondeu aos inquéritos por nível.

Através da tabela 4 observa-se que a maior percentagem de concorrentes que respondeu ao inquérito pertencia à categoria Infantil B e a menor percentagem encontra-se na categoria Superior.

	Frequência	Percentagem
Feminino	15	33,3
Masculino	30	66,7
Total	45	100,0

**Tabela 5.** Percentagem de concorrentes por género.

Com idades compreendidas entre os 6 e os 21, 33,3% da amostra são do sexo feminino e 66,7% são do sexo masculino. A amostra total apresenta uma média de idade de 12,2 (DP=3,83; Min=6, Max=21).

Nível	Frequência	Percentagem
Infantil A	5	11,1
Infantil B	14	31,1
Juvenil A	9	20,0
Juvenil B	6	13,3
Juvenil C	7	15,6
Superior	4	8,9
Total	45	100,0

**Tabela 6.** Percentagem de concorrentes por níveis que respondeu aos inquéritos.



Verifica-se que a maior percentagem de concorrentes que respondeu aos questionários pertencia à categoria Infantil B, sendo na categoria Superior que se encontra o menor número de concorrentes.

Níveis	Percentagem	Género
Infantil A	60	masculino
	40	feminino
Infantil B	85,71	masculino
	14,29	feminino
Juvenil A	55,56	masculino
	44,44	feminino
Juvenil C	57,14	masculino
	42,86	feminino
Superior	75	masculino
	25	feminino

**Tabela 7.** Constituição do grupo por género e níveis do concurso de piano.

A partir dos dados apresentados na tabela 7, pode constatar-se que em todas as categorias o número de concorrentes do sexo masculino que respondeu ao questionário é significativamente superior ao número de concorrentes do sexo feminino.

#### *4.3.6.1. Participação anterior em concursos*

Relativamente à participação anterior em concursos observa-se que a maior parte dos concorrentes (32 contra 13 concorrentes) que participou nesta 11ª edição do concurso, já tinha uma experiência prévia em concursos.

Participação em Concursos	Frequência	Percentagem
<b>Não</b>	13	28,9
<b>Sim</b>	32	71,1
<b>Total</b>	45	100,0

**Tabela 8.** Percentagem de concorrentes que participou anteriormente em concursos.

Dadas as idades anteriormente referidas, o facto de maior parte dos concorrentes ter experiência anterior na participação de concursos de piano, pode ser explicado pelo cada vez maior número de concursos que existe a nível nacional como em Espanha (alguns dos

concorrentes que referiram que já tinham concorrido inclusivamente em concursos organizados no país vizinho).

Premiados	Frequência	Percentagem
Não	20	44,4
Sim	25	55,6
Total	45	100,0

**Tabela 9.** Concorrentes que obtiveram prémios.

Através da tabela acima apresentada pode observar-se que houve uma diferença muito reduzida entre os concorrentes que ganharam prémios e os que não foram laureados, tendo sido, porém, o número de premiados maior (para esta contagem considerou-se a Menção Honrosa como prémio).

Variáveis	Premiados	Não Premiados
Idade média de início	5, 63	5, 93
Idade média da 1ª participação	7, 77	5, 56
Participaram em concursos anteriores	80%	64, 3%

**Tabela 10.** Diferenças entre os premiados e os não premiados relativamente à idade média de início, idade média da 1ª participação e participação anterior em concursos.

Verifica-se que a média de idades de início de aprendizagem dos premiados (5,63) é inferior à idade média de aprendizagem dos não premiados (5,93). Apesar da diferença mínima, este dado pode ser indicativo de que começar a estudar piano mais cedo pode aumentar a probabilidade de se ganhar um prémio em concurso de piano.

Contrariamente ao esperado a idade média da 1ª participação dos premiados (7,77) é superior à idade dos não premiados (5,56), sugerindo assim que o facto de se participar com uma idade tão precoce como os cinco anos pode não ser indicador que se tenha maior probabilidade de ser laureado.

Constatou-se que 80% dos premiados já havia previamente participado em concursos. Estes dados vêm confirmar a ideia que a participação anterior num concurso pode ter um impacto positivo numa nova participação numa situação similar.

#### 4.3.6.2. Prova Eliminatória e Prova Final

Como as categorias Infantil A e B só realizaram uma prova, não foram contempladas para esta análise.

Variáveis	Passaram a 1ª eliminatória	Não passaram a 1ª eliminatória
Idade média de início	6, 25	6, 75
Idade média da 1ª participação	10, 84	14
Participaram em concursos anteriores	81%	39%

**Tabela 11.** Concorrentes que passaram ou não à prova final das categorias Juvenil A, B, C e Superior, relativamente à idade média de início, idade média da 1ª participação e participação anterior em concursos.

Através da tabela 11, observa-se que a média de idades de início de aprendizagem é inferior nos que passaram a 1ª eliminatória (6,65 contra 6,75), verificando-se o mesmo para a idade da 1ª participação em concursos (10,89 contra 14). Este resultado vai no mesmo sentido já apontado por outros resultados encontrados, ou seja, a idade precoce de início da aprendizagem ao piano assim como precocidade relativamente à idade da primeira participação num concurso aumenta a probabilidade de se passar uma eliminatória num concurso.

Pode observar-se que somente 39% dos concorrentes das categorias Juvenil A, B, C e superior que não passou à prova final, já tinha anteriormente participado em concursos de piano, contrastando com a percentagem de 81% dos concorrentes que passou a 1ª eliminatória. Este resultado pode indiciar que a experiência anterior em concursos de performance pode contribuir para uma melhor performance quando ocorrida em situações similares, ou seja, neste caso num concurso de piano.

#### 4.3.6.3. Rituais e técnicas de relaxamento

Contrariamente ao que era esperado não foi muito recorrente a realização de rituais e técnicas de relaxamento por parte dos concorrentes de todas as categorias.

Em relação à totalidade dos concorrentes que respondeu aos questionários, a percentagem dos participantes que realizou algum tipo de rituais na primeira ou única prova em que tocou, mostrou-se claramente inferior em relação aos que não fizeram. O mesmo se verificou em relação à utilização de técnicas de relaxamento.

Relacionando a realização de rituais e técnicas de relaxamento antes de uma prova de concurso com a passagem à eliminatória seguinte e com a atribuição de prémio (aqui já considerando só as categorias Juvenil A, B, C e Superior) também se verificou uma maior percentagem de quem não recorreu a esses procedimentos pré-performance<sup>129</sup>.

#### 4.3.6.4. Médias de Ansiedade

Relativamente à ansiedade, foi calculado para cada concorrente um valor médio de ansiedade a partir da resposta a vários conjuntos de perguntas relacionadas com a ansiedade (cf. anexos 7 e 8). Contudo os resultados obtidos sobre a ansiedade dão apenas médias meramente indicativas.

Categoria	Média-Q1	MédiaQ_2
InfantilA <sup>130</sup>	1,71	-
InfantilB <sup>131</sup>	1,60	-
Juvenil A	1,20	0,38
Juvenil B	1,87	1,40
Juvenil C	2,20	2,34
Superior	2,10	3,35

**Tabela 12.** Médias de ansiedade por nível e pelas provas prestadas.

<sup>129</sup>Os concorrentes que não passaram a 1ª eliminatória afirmam ter efectuado alguma técnica de relaxamento em maior percentagem (80%) do que os que passaram (61,9%) e também utilizaram mais rituais (20% contra 14,3%). Apesar de os concorrentes premiados terem realizado mais rituais que os não premiados (16% contra 7, 1%), foram mais os concorrentes premiados que não realizaram (84%) do que os que realizaram rituais (16%).

<sup>130</sup> Só realizaram uma prova.

<sup>131</sup> *Ibid.*

Através da tabela 12 apresentada em cima, pode observar-se que a partir da categoria Juvenil B as médias de ansiedade são maiores à medida que se vai progredindo na faixa etária, culminado na categoria Superior. Esta última categoria apresentou na segunda prova o nível mais elevado da média de ansiedade (3,35). Os níveis mais baixos foram manifestados, nas duas provas, pela categoria Juvenil A (1,20 e 0,38). O facto de as categorias Infantil A e B apresentarem valores mais elevados que a categoria B pode dever-se ao facto de só terem realizado uma prova e portanto só terem uma oportunidade para mostrarem o seu trabalho.

Concorrentes que:	Média de ansiedade(Q1 )	Média de ansiedade(Q2 )
Não passaram a 1ª eliminatória	1,78	-
Passaram à prova final	1,89	1,62

**Tabela 13.** Médias de ansiedade relativamente às categorias Juvenis A, B, C e Superior.

Curiosamente os concorrentes das categorias Juvenis A, B, C e Superior que passaram a 1ª eliminatória apresentaram níveis de ansiedade superiores (1,89) aos que não passaram (1,78). Coloca-se, assim, a possibilidade da ansiedade poder ser um factor benéfico na performance musical, o que vai de encontro ao que é defendido na literatura quando os níveis de ansiedade não são demasiado excessivos/patológicos (o que se enquadra na amostra, em que as médias de ansiedade não atingem os 2 valores, numa escala de 0 a 6).

Observa-se ainda, que a média de ansiedade baixou da 1ª eliminatória (1,89) para a 2ª prova (1,62).

			MédiaQ	MédiaQ_2
Spearman's rho	Idade de início	Correlação Coeficiente	,343*	-,191
		Sig. (2-tailed)	,033	,480
		N	39	16
	Idade de 1º curso	Correlação Coeficiente	,326	,752**
		Sig. (2-tailed)	,069	,001
		N	32	15

**Tabela 14.** Correlação entre idade de início da aprendizagem do instrumento e médias de ansiedade.

A idade em que os participantes iniciaram a aprendizagem ao piano está relacionada positivamente e de forma significativa com a média de ansiedade sentida na primeira eliminatória ( $rS=.343$ ,  $p=.033$ ). Este resultado indica que quanto mais precoce for a idade de início menor é a ansiedade sentida pelos participantes, enquanto que quanto mais elevada for essa idade na iniciação da aprendizagem do instrumento maiores serão os níveis de ansiedade.

A idade de participação no 1º concurso de piano apresenta uma correlação positiva significativa com a média de ansiedade sentida na segunda eliminatória ( $rS=.752$ ,  $p=.001$ ). É de salientar que é uma correlação forte e altamente significativa, o que confere segurança acrescida para se afirmar que existe uma relação entre a idade em que se começa a ter experiência de concursos musicais e o nível de ansiedade numa eliminatória importante, indicando a mesma relação de que quanto mais precoce é a idade menor é a ansiedade.

	Premiados	Não premiados
Média de ansiedade Q1	1,69	1,76
Média de ansiedade Q2	1,20	1,87

**Tabela 15.** Relação dos premiados e não premiados das categorias Juvenis A, B, C e Superior, com a ansiedade sentida nas duas provas.

Verifica-se através da tabela 15, que os alunos que não foram premiados revelaram um valor mais elevado de ansiedade em relação aos laureados. Também se verifica que os laureados mostraram valores mais baixos de ansiedade na segunda prova, acontecendo o contrário em relação aos concorrentes não premiados. Estes valores podem ser reveladores que os premiados perante uma segunda prova não se intimidaram ao contrário dos não laureados.

#### **4.4. Percorso dos premiados da edição de 1999**

Como referi no início, um dos objectivos do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante piano consiste em “incentivar novos talentos”. Neste estudo de caso, esta dimensão também foi considerada. Assim colocam-se as seguintes questões: o que é feito desses concorrentes que foram distinguidos através da atribuição de um prémio no Concurso de piano do Fundão? O concurso funcionou como uma “rampa de lançamento” para os premiados? Que caminhos (que futuro) tomaram os premiados?

No sentido de explorar a complexidade das questões acima colocadas, efectuei uma pesquisa, através do telefone e através das redes sociais da Web (Facebook), junto dos concorrentes premiados nas edições de 1999. Esta análise centra-se na edição de 1999 pelo facto de ter sido a primeira edição. O meu objectivo visa perceber até que ponto existe um paralelismo entre a distinção feita pelo júri ao atribuir um prémio aos concorrentes e a carreira pianística futura dos mesmos, se depois de passados treze anos da primeira edição, conquistaram também por parte da sociedade em geral e do público em particular, idêntico reconhecimento. Também pretendo saber se continuaram os estudos em Portugal ou no estrangeiro, e se a sua actividade profissional actual está relacionada com o piano, quantos concertos a solo realizaram no ano de 2010, integrados em ensembles e como solistas em orquestra.

A metodologia utilizada foi pesquisa de arquivo (AAMDF), realização de entrevistas, recurso às redes sociais da web para estabelecer contactos e contactos telefónicos, como referi anteriormente.

Na primeira edição do *Concurso Juvenil de Piano da Cidade do Fundão*, no ano de 1999, foram vinte os concorrentes premiados, dos cinquenta e seis candidatos que constam do programa dessa mesma edição. Porém, foram só onze premiados desta edição que colaboraram, respondendo aos questionários, o que representa cinquenta e cinco por cento do total de premiados dessa edição.

Depois de recolhidos os dados, verifiquei que dos onze premiados, oito (72,7%) tinham seguido a área de piano a nível superior, e desses oito premiados, somente dois concorrentes continuaram a estudar em Portugal, enquanto seis premiados seguiram os seus estudos pianísticos no estrangeiro, nomeadamente: um em Espanha, um na Alemanha, dois na Inglaterra e também dois na Bélgica.

Dos oito premiados que seguiram piano a nível superior, cinco referiram que não leccionavam piano contra três que mencionaram que já paralelamente aos estudos se encontravam a dar aulas de piano. Este valor também pode resultar do facto de os premiados ainda estarem a frequentar ou terminar os seus estudos pianísticos. Contudo houve um concorrente que respondeu positivamente à questão sobre a leccionação de aulas de piano, embora não tenha seguido propriamente a área de piano, mas sim a área de

música mas em Tecnologias da Música na Escola Superior de Música de Lisboa. Este concorrente apesar de não ter seguido piano a nível superior referiu que deu no ano de 2010 três concertos a solo e cinco concertos em ensemble. O número de concertos em ensemble realizados por este premiado é superior à média de concertos que os seus colegas premiados que prosseguiram os estudos pianísticos revelaram.

Nº de Premiados	Média de concertos a solo, ano 2010
8	3, 8

**Tabela 16.** Número de premiados que tocou a solo e a média de concertos.

A tabela 16 apresenta uma média de 3,8 concertos a solo que os premiados da primeira edição realizaram no ano de 2010.

Nº de Premiados	Média de concertos em ensemble, ano de 2010
7	2, 7

**Tabela 17.** Número de premiados que tocou em ensemble e a média de concertos.

Podemos observar que o valor médio de concertos em ensemble realizados pelos sete premiados foi de 2,7.

Nº de Premiados	Média de concertos a solo com orquestra , ano de 2010
2	1

**Tabela 18.** Número de premiados que tocou a solo com orquestra e a média de concertos.

Dos oito premiados, só dois referiram que realizaram um concerto a solo com orquestra no ano de 2010.

Estes dados revelam que a actividade pianística no que concerne a concertos a solo é relativamente reduzida. De referir ainda que estes premiados se encontram a terminar os cursos superiores. Apesar de maior parte dos concorrentes estarem a estudar no



estrangeiro, ainda não se pode avaliar a projecção da sua carreira, em virtude de como foi referido encontram-se a terminar os seus cursos pianísticos. Dos quatro concorrentes que responderam à questão se na sua opinião o facto de terem sido laureados tinha impulsionado de alguma forma a “carreira musical”, todos referiram que serviu de estímulo e incentivo a continuar a estudar piano. O que vai de encontro à filosofia de cariz pedagógica apontada pelo diretor executivo da AMDF do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*.

#### 4.5. Síntese

Neste capítulo foi dado a conhecer um breve historial da Academia de Música e Dança do Fundão, instituição que promove o *Concurso Internacional Cidade do Fundão*. Assim, verificou-se que de dois em dois anos se deram passos importantes, nomeadamente, em 1994 nasceu a AMDF, em 1996 essa mesma academia alcançou o paralelismo pedagógico e em 1998 foi organizado o *I Concurso Interno de Piano Cidade do Fundão*, mas num âmbito interno, por iniciativa do grupo de piano da AMDF. No ano de 1999, o Concurso alarga o seu âmbito ao território nacional. Percebeu-se através da entrevista ao diretor executivo da AMDF, João Correia, que a posterior internacionalização do concurso de piano do Fundão ficou a dever-se em grande parte aos professores estrangeiros, sobretudo aqueles provenientes da ex-URSS. Assim em 2001, o concurso alargou-se às zonas espanholas fronteiriças de Portugal (Galiza, Estremadura, Andaluzia, Castilla y León) e em 2003 alargou o seu âmbito à escala mundial.

Verificou-se que o número de participantes desde o início do concurso até à décima terceira edição oscilou entre os trinta e os sessenta e nove participantes, verificando-se uma tendência nos últimos três anos para a diminuição progressiva de candidatos de piano, que poderá dever-se por um lado ao aumento do número de concursos deste tipo, em Portugal. Observou-se que ao longo das treze edições o número de concorrentes estrangeiros foi sempre menor que o número de portugueses, tendo sido Espanha o país com maior representatividade, seguido da Mongólia e países do leste Europeu.

Relativamente à décima primeira edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante piano, ano 2010, edição alvo da minha observação, constatou-se que a peça de “compositor português” está presente em todas as categorias. Também, se

percebeu através de entrevistas realizadas aos membros do júri que as deliberações do mesmo advêm de uma conversa entre os membros constituintes, embora tenham sido apontados critérios de selecção específicos, a avaliação é sempre subjectiva. Contudo, quando é apresentado por parte do aluno rigor na execução a avaliação no parecer da professora Margotto torna-se fácil a avaliação, o que dificulta a decisão do júri são candidatos que não apresentam o referido rigor, mas que são “talentosos” (entr. Margotto 2012).

Para ter noção do impacte da participação dos concorrentes no concurso de piano foi pedido aos concorrentes da décima primeira edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante piano, ano 2010, que preenchessem um pequeno questionário. Os dados foram analisados através da utilização do SPSS 19 (*Statistical Package for Social Sciences*). Dos cinquenta e cinco concorrentes que compareceram às provas do concurso, responderam ao questionário quarenta e cinco concorrentes, tendo-se verificado que mais de metade (71%) desses concorrentes já tinha anteriormente concorrido a este tipo de concurso. Através da análise dos dados, concluiu-se ainda que a experiência anterior em concursos idênticos, bem como a precocidade na aprendizagem de um instrumento podem contribuir para um melhor desempenho musical. Em relação à APM foi calculada uma média através das repostas do questionário acima referido. Assim, verificou-se que as categorias mais velhas apresentam níveis mais elevados de ansiedade em relação às categorias mais jovens. Relativamente às categorias juvenis A, B, C e superior, verificou-se que os concorrentes premiados revelaram médias de ansiedade mais baixas que os candidatos não laureados. Observou-se ainda que existem fortes indícios de que a precocidade na aprendizagem no instrumento diminui os níveis de ansiedade. Da análise ficaram excluídos alguns dados como o da aplicação de alguma técnica de relaxamento ou da realização de algum ritual antes da prova do concurso.

Também foram realizados questionários aos concorrentes da edição primeira edição, em 1999, do Concurso de Piano do Fundão, para assim se conhecer o impacte da premiação num concurso de piano na vida profissional. Verificou-se que o número de premiados que respondeu foi reduzido (11 do total de 20 premiados) e que os oito laureados que prosseguiram os estudos pianísticos a nível superior ainda estavam a acabar os referidos cursos, o que não permite fazer uma análise do percurso profissional. No

entanto, observou-se que a média de concertos realizada por estes premiados no ano de 2010 foi baixa. Para quatro laureados, o facto de terem sido premiados no *Concurso Internacional Cidade do Fundão* serviu de estímulo e incentivo a continuar a estudar piano.



## CONCLUSÃO

Esta dissertação consiste no primeiro estudo sobre a realidade dos concursos de piano de âmbito escolar em Portugal continental, excluindo-se concursos internos<sup>132</sup>. A partir da pesquisa bibliográfica foi possível identificar qual a origem dos concursos entre instrumentistas e qual o primeiro concurso de piano a nível mundial com o formato que hoje se tem conhecimento. Relativamente aos concursos de piano que existem ou existiram em Portugal procedeu-se à pesquisa em fontes primárias junto de arquivos como o da Academia de Música e Dança do Fundão, Academia de Música de São João da Madeira, Arquivo de Família Moreira de Sá e Costa (com vista ao levantamento de dados relativos a concorrentes, elementos do júri, programas, etc.), a uma pesquisa bibliográfica e cibernética e a um levantamento a nível nacional através de um inquérito. Esses dados permitiram concluir que o primeiro concurso destinado a pianistas que nasceu em Portugal foi o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta* em 1957. A partir também da análise dos dados recolhidos até à conclusão desta dissertação, verificou-se que em 1984 nasceu o primeiro concurso em Portugal dirigido a estudantes de piano de diferentes faixas etárias, que ainda se mantém em actividade, o Concurso de Piano Maria Campina. A partir da década de noventa até aos dias de hoje assistiu-se a um crescimento acentuado do número de concursos desse tipo (em 2010 foram identificados 16) (cf. anexo 4), ou seja que nasceram em escolas de música e que se destinam a faixas etárias mais baixas, incluindo o *Concurso Internacional da Cidade do Fundão*.

Verificou-se que em Portugal existem vários tipos de concursos. Houve, portanto, necessidade de proceder a uma sistematização dos mesmos. Nesse sentido, e tendo por base o contributo do pianista Jorge Moyano deixado por entrevista, foram distinguidos primeiramente dois tipos de concursos: (1) concursos que se dirigem a pianistas com um grande nível de excelência pianística e que podem contribuir para o lançamento da carreira artística, além dos prémios pecuniários que são elevados (*Concurso Internacional Cidade do Porto* e o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta*) e (2) concursos que se dirigem a estudantes de piano, com objectivos pedagógicos, promovidos na sua grande

---

<sup>132</sup> Publicação resultante do trabalho apresentado nesta Dissertação de Mestrado: Comunicação oral na Conferência "Seminário O Ensino Artístico Especializado: Teorias e Práticas" no Conservatório de Música do Porto, em 16 de Novembro de 2012.

maioria por escolas do ensino artístico especializado da música. Considerou-se que o *Concurso Internacional da Cidade do Fundão* pertence ao segundo tipo de concursos.

Distinguiu-se ainda um subtipo do segundo grupo de concursos que se destina a idades até aos onze anos no máximo e onde todos os participantes são premiados (*Concurso Nacional dos Pequenos Pianistas*, em Ourém e o *Concurso Pequenos Galinhos*). O facto de se assistir só em 2006 ao aparecimento do primeiro concurso identificado como pertencente ao subtipo identificado pode advir da consciencialização de que experiências positivas na infância (uma vez que todos são premiados) podem ter um impacto benéfico para que no futuro os alunos consigam encarar situações de maior tensão com mais naturalidade. Através da análise dos dados de um pequeno questionário que visou perceber do impacte da participação anterior dos concorrentes em concursos de piano (aplicado aos concorrentes da 11ª edição do *Concurso Internacional da Cidade do Fundão*, vertente de piano, em 2010) verificou-se que a maior parte dos concorrentes premiados (80%) já tinha anteriormente participado em concursos deste tipo. Em relação aos concorrentes das categorias Juvenil A, B, C e superior que realizaram duas provas (prova eliminatória e prova final) observou-se que a maior parte dos concorrentes (81%) que passou à prova final já havia também participado anteriormente em concursos semelhantes, enquanto que dos concorrentes que não passaram à prova final, 39% estava a participar pela primeira vez neste tipo de evento. Estes resultados podem revelar fortes indícios que a experiência anterior em concursos de performance musical pode contribuir para melhorar os níveis de performance musical em situações similares posteriores.

Contudo, surgiu uma questão relativamente aos concursos como o *Concurso Internacional Cidade do Porto* e o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta*: se são este tipo de concursos que promovem o lançamento da carreira, porque se verifica um número tão reduzido de portugueses a concorrer? O pianista Jorge Moyano apontou algumas razões que se prendem com as capacidades específicas do aluno, o tipo de ensino, o suporte da família e as poucas oportunidades que Portugal oferece (entr. Moyano, 2012). Também através da pesquisa bibliográfica verificou-se que para o desenvolvimento do “talento” musical (que se requer para uma excelência performativa) é necessária a confluência de vários factores, como por exemplo uma família que permita o aluno aceder

ao “capital cultural”, como refere Bourdieu, para ter acesso a uma melhor formação e condições para alcançar uma carreira artística.

Com o objectivo de conhecer melhor o *Concurso Internacional da Cidade do Fundão* (estudo de caso desta dissertação) foi realizado um pequeno historial que permitiu ver as principais mudanças ao longo dos treze anos de edição, os países de origem dos concorrentes, entre outras. Notou-se que houve sempre a preocupação de incluir peças de compositores portugueses. Também, foi notória a importância dada aos candidatos oriundos da região de implantação do Conservatório do Fundão, a Beira Baixa, através da atribuição de um prémio ao melhor candidato da Beira Baixa, que primeiramente era atribuído por categoria, mas posteriormente passou a ser entregue somente a um concorrente por edição. Houve uma edição que contemplou a categoria de piano a quatro mãos, contudo como a adesão foi muito reduzida, a organização do concurso resolveu retirar esta categoria na edição seguinte. Percebeu-se que o *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, vertente piano assentou em bases pedagógicas, através de vários indicadores, tais como: cartas enviadas pela AMDF a organizações no sentido de angariar patrocínios; das faixas etárias contempladas; das entrevistas aos membros do júri da 11ª edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, ao presidente do conselho executivo da AMDF; pela disponibilidade dos membros do júri em falar no final das provas com os concorrentes, no sentido de esclarecer algumas dúvidas e pelas respostas aos questionários realizados aos premiados da primeira edição este concurso. Esta visão também é reforçada pela escolha de membros do júri, que segundo João Correia devem ser pianistas mas simultaneamente pedagogos, na escolha de programas a apresentar nas provas do concurso que estivessem de acordo com os programas vigentes nas escolas do ensino artístico especializado da música, atribuição de maior número de prémios nas classes inferiores. Ou seja, este concurso visa incentivar e motivar os alunos a prosseguirem os seus estudos pianísticos. Só nas últimas quatro edições é que foi acrescentado um Prémio Especial, em que é dada a oportunidade a um dos três vencedores da categoria superior das três vertentes (piano, guitarra e violino) de tocar a solo com uma orquestra brasileira. No entanto, verificou-se que ainda não foi nenhum concorrente português contemplado com este prémio.

Esta pesquisa partiu também de uma linha de indagação através da exploração de dois conceitos, por um lado o "talento musical" que é tema recorrente nos concursos de piano e a "ansiedade da performance musical". Para perceber melhor a implicação destes conceitos recorri primeiramente à pesquisa bibliográfica para posteriormente partir para a pesquisa de campo. Neste sentido foram realizadas entrevistas aos membros do júri da 11<sup>a</sup> edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, para perceber quais os critérios na aferição do referido "talento" nas provas desse concurso. Ficou a saber-se que as deliberações do júri são fruto de uma conversa entre os seus membros, o que por um lado revela que não existe consenso, sendo que muitas vezes as opiniões pessoais têm de ser expostas e debatidas. Apesar de terem sido referidos vários critérios específicos para a aferição do "talento" como: o rigor no texto, desenvoltura técnica, limpeza, clareza, pedal, controlo polifónico, planos sonoros, qualidade de som e variedade tímbrica, musicalidade, fraseio, questões estilísticas, interpretação e comunicação, não deixa de haver uma subjectividade como foi referida pelo professor Moyano. Através da pesquisa bibliográfica, ficou a perceber-se que a crítica de António Victorino D' Almeida recaí precisamente sobre este ângulo, quando é exigido ao júri que realize a sua avaliação objectivamente quando ela é subjectiva, colocando em questão a atribuição de prémios a quem possui "talento" mas falhou algumas notas em detrimento de alguém que cumpriu os trâmites de avaliação pré-estabelecidos por um júri de concurso, menos "dotado musicalmente" mas que não falhou nenhuma nota (Almeida 1993, 117-118). Também se percebeu esta preocupação nas palavras da professora Margotto, ao referir que a avaliação tornava-se mais difícil quando os candidatos não apresentam o devido rigor na execução mas que se revelavam "talentosos" (entr. Margotto 2012), contrariamente ao julgamento fácil de alunos que apresentavam um rigor na execução. Desta forma, percebi que a questão da premiação do "talento" é muito complexa, e ainda através da entrevista de Christina Margotto, relativamente ao CICFP, que por um lado a hierarquia de prémios (primeiro, segundo, terceiro prémios e menção honrosa) premia o rigor de execução e o prémio revelação premia o "talento" em si. Nesse sentido, será o concurso de piano que distingue o melhor pianista ou aquele que aprendeu tudo? No entanto esta questão carece de mais investigação. Ainda, da pesquisa bibliográfica ressaltou o facto de todos os autores estudados referirem que o "talento" não depende só das capacidades inatas de cada individuo. Existem uma série de factores que está em jogo no processo do "talento": o



acaso, a dotação (plano genético), os traços pessoais (autocontrolo, auto-imagem, etc.), a aprendizagem, a influência ambientais (família, escola, meio social, etc.) e a educação formal e contexto social e histórico.

Das centenas de alunos que em Portugal frequentam o ensino vocacional de piano, algumas dezenas são levados a concursos e destes umas tantas unidades alcançaram um prémio. Nesta triagem, não terão ficado pelo caminho potenciais pianistas? A meu ver, enquanto professora de piano, a questão de fundo centra-se em saber o que é um potencial pianista e como aferir as capacidades de um potencial pianista numa criança? Esta questão leva-nos a uma série de outras questões tais como que tipo de pianistas sai dos conservatórios. Será que o modelo/cânone produzido pelos conservatórios vai de encontro ao modelo esperado pela sociedade? As escolas do ensino artístico especializado da música e os concursos de piano promovem um modelo de performer: o pianista solista de música “erudita”, que muito provavelmente e dificilmente no futuro terão lugar na sociedade portuguesa, devido à falta de mercado de trabalho nessa área. As respostas do pianista Moyano também nos conduziram às mesmas questões que se repercutem mesmo nas escolas superiores de música, em que muitos dos alunos que saem com um diploma vêm-se obrigados a recorrer a outro tipo de formação e a outros domínios da música para sobreviver. Também, Bennett coloca em questão a importância dada aos concursos que promovem um modelo de pianista solista, como reflexo do ensino das escolas de música e que posteriormente a realidade será fazer outro tipo de trabalho, como a docência, o acompanhamento ou integrado num ensemble (Bennett 2008, 144).

Em relação ao destino que tomaram os laureados da primeira edição do Concurso Juvenil de Piano do Fundão de 1999, o questionário a que responderam visou perceber se os premiados prosseguiram ou não os estudos pianísticos, qual a sua produção artística enquanto pianistas e o que representou o facto de terem recebido um prémio. Desta forma, recorri primeiramente à pesquisa de arquivo (AAMDF) e posteriormente às redes sociais da web e contactos telefónicos para entrar em contacto com os premiados. Como só responderam onze dos vinte concorrentes premiados e como alguns ainda se encontram a frequentar o Curso Superior de Piano não se podem retirar muitas ilações. Contudo, ficou a saber-se que dos oito concorrentes que seguiram os estudos pianísticos, seis premiados encontram-se no estrangeiro a completar os seus estudos superiores (um em Espanha, um

na Alemanha, dois na Inglaterra e também dois na Bélgica) e os outros dois premiados continuaram a estudar em Portugal. Verificou-se que a média de concertos realizados em 2010 pelos laureados que prosseguiram os estudos pianísticos foi de: 3,8 concertos a solo realizados por 8 premiados, média de 2,7 de média de concertos em ensemble realizados pelos sete premiados, média de 1 concerto com orquestra realizado apenas por 2 premiados. Quando questionados em relação ao facto se sentiram que o *Concurso Internacional Cidade do Fundão* impulsionou a sua “carreira musical”, os quatro premiados que responderam a esta questão mencionaram que serviu de estímulo e incentivo para continuarem a estudar piano. Mais uma vez, aqui se confirma o cariz pedagógico do CICFP, que foi mencionado pelo diretor executivo da AMDF em entrevista. Assume-se, que por um lado o número de participantes que respondeu a este questionário foi reduzido e por outro lado ainda seria necessário passar mais uns anos, até que os premiados completassem os estudos superiores de piano, para que se tenha uma noção mais clara da sua produção enquanto pianistas e se a premiação do júri confere com o posterior reconhecimento do público.

Por outro lado, o que é feito dos que concorrentes que não foram premiados? Esta questão pode surgir em qualquer tipo de concurso. Aliás, através da pesquisa bibliográfica observou-se que alguns pianistas que foram eliminados em concursos ou que não ganharam um primeiro prémio conseguiram alcançar carreiras a nível internacional. Neste caso, o não reconhecimento do “talento” musical por parte do júri não coincidiu com a receptividade do público e editoras discográficas. Se por um lado alguns concursos internacionais podem promover uma carreira artística, outros podem eliminar potenciais pianistas que são excluídos de uma atribuição hierárquica de prémios, por talvez não cumprirem com os trâmites de um rigor de execução que se impõe nestes concursos. Esta percepção por parte dos pianistas pode estar também na base da “recente standardização” referida por Martha Argerich, que não arriscam ser originais, nem criativos em virtude de não contrariarem as concepções dos membros do júri.

Relativamente à “ansiedade da performance musical”, observou-se, através da análise bibliográfica, que existem várias linhas de pensamento quanto à sua definição e quanto ao seu impacto na performance. No entanto, percebeu-se que até certo ponto a APM pode ser benéfica no sentido de melhorar uma performance musical. O pequeno

questionário que se realizou visou entre outros objectivos perceber qual o impacto da APM em provas de concursos. As questões que constam no pequeno questionário relativas à APM em provas de concurso de piano basearam-se no *Music Performance Anxiety Inventory (MPAI-A)* apresentado por Kenny (Kenny e Osborne 2006, 107), em virtude de não haver nenhum questionário, que seja do meu conhecimento em Portugal para avaliação da APM em situação de concurso. Assim, foi calculada uma média de ansiedade resultante dessas respostas do questionário (relativas à APM), tendo-se recorrido para análise dos dados à utilização do SPSS 19 (*Statistical Package for Social Sciences*). Observou-se que os níveis de ansiedade são menores quanto mais precoce é a idade de início da aprendizagem do instrumento. Neste sentido, torna-se importante que os pais das crianças proporcionem uma aprendizagem do instrumento musical desde cedo. Também se verificou que os premiados apresentaram uma média de ansiedade mais baixa que os não premiados. Apesar da média de ansiedade dos não premiados ter subido na prova final relativamente à prova eliminatória, os premiados apresentaram uma média mais baixa na prova final. Desta forma, os níveis de ansiedade mais elevados apresentados pelos não premiados na prova final podem ser indicadores que nesse caso a APM interferiu negativamente na performance. Como foi referido e percebido através da pesquisa bibliográfica, uma certa excitação fisiológica pode ser benéfica para preparar a mente e o corpo, mas os pensamentos negativos podem interferir negativamente na performance. Caberá ao professor preparar as crianças para enfrentarem o palco de uma forma natural e que lhes proporcione prazer, começando o contacto com o público primeiro em ambientes afáveis e familiares e progressivamente ir aumentando a “pressão”. Uma vez que os pensamentos positivos (como foi demonstrado através da pesquisa bibliográfica) podem ser potenciadores de uma ótima performance, todo o trabalho a realizar com as crianças deverá reforçar a sua auto-estima e potenciar as suas capacidades, através de uma aprendizagem positivista.

O papel do professor é muito importante, assim como o dos pais para saberem potenciar ao máximo as capacidades dos filhos, mas sem que estes se sintam demasiadamente pressionados. Ensinando as crianças a aprenderem a lidar com a excitação fisiológica e a prepará-las para enfrentarem situações de pressão, como audições, concursos, estar-se-á a minimizar APM numa idade adulta. De facto, devemos enquanto professores ter em atenção que as experiências negativas que uma criança possa

experienciar em tenra idade, podem influenciar e desencadear respostas negativas a situações de performance futuras. O apoio dos pais e dos professores deve ser proporcional à exigência requerida para que se atinja a excelência exigida num concurso de piano, para que o aluno não acabe por se sentir tão pressionado que desista do percurso musical, no caso de não ser premiado. Torna-se assim indispensável o suporte dos pais e professores na preparação psicológica para enfrentar uma prova num concurso de piano.

Outra forma de amenizar os níveis de ansiedade prejudicial a uma boa performance passará também pela escolha de uma peça mais fácil, recorrendo ao modelo tridimensional proposto por Wilson. Aqui mais uma vez a responsabilidade será do professor, que deve escolher uma peça que não ultrapasse as capacidades do aluno e que este sinta capaz de dominar o que está a tocar.

Além de uma preparação a nível pianístico é necessária uma preparação psicológica, o aluno deverá sentir confiança ao tocar. A forma como o aluno perceciona o acontecimento também vai influenciar os níveis de ansiedade, assim deverá haver um equilíbrio e perceber que os concursos podem servir de incentivo, mas não podem e nem devem ser castradores e qualquer que seja o resultado, é sempre uma ocasião única que reuniu um júri e adversários específicos naquela data.

O “talento” musical e a APM convergem na necessidade (no caso do “talento” musical para o potenciar, no caso da APM para regular os níveis para que possam ser benéficos a uma boa performance) de ambientes favoráveis, do apoio por parte da família, de uma precocidade da aprendizagem do instrumento e da qualidade de ensino veiculado pelo professor.

Reconhecidas as limitações na aferição dos níveis de ansiedade e como já foi referido no capítulo III, sugiro que no futuro se façam novas investigações, que se dediquem ao estudo da avaliação da APM em contextos como o dos concursos de performance musical em Portugal. Em consonância com Ryan, penso que é necessário mais pesquisa nos músicos desde tenra idade, para que se possam encontrar técnicas eficazes como forma de prevenção da APM numa fase posterior. Ao que pude apurar foi realizado em Portugal, mais concretamente na Universidade de Aveiro, um estudo preliminar: “Electrophysiological markers and pianists’ anxiety: A preliminary study”, por

Filipa M. B. Lã, Helena Marinho, Anabela Pereira e Isabel M. Santos, para se perceber qual o impacto de técnicas de relaxamento e de “cognitive behavioural therapy” como formas de amenizar a APM. Também no âmbito da APM estão em curso duas pesquisas de doutoramento em que estão a ser utilizados o Vital Jacket (que foi inventado na UA), medidas de cortisol e testes de psicologia, mas para fins diferentes.

Uma vez que esta dissertação se centrou no estudo da vertente de piano do CICF, seria interessante alargar este estudo às outras vertentes, ou seja, a guitarra e o violino em futuras investigações, no sentido de verificar qual o impacto da participação nesse tipo de concurso na vida profissional, de saber qual foi o destino dos concorrentes premiados (primeiro, segundo e terceiros prémios, prémio revelação prémio especial e melhor candidato da Beira Baixa) e comparar os resultados da investigação.

Proponho também que em futuros trabalhos se investigue o impacto da participação nos concursos categorizados no primeiro e segundo tipos desta dissertação, na vida dos concorrentes.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

- Alink, Gustav. 2003. *Piano Competitions Worldwide*. Germany: Printec Offset.
- Almeida, António D´Vitorino. 1993. *O que é Música*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Balota, David A. e Marsh, Elizabeth, J. 2004. *Cognitive psychology: Key readings*. New York: Psychology Press.
- Boucourechliev, André (1994) *Beethoven*. Paris: Seuil.
- Clifford, James e Marcus, George E. 1984. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkely: University of California Press.
- Cooley, Timothy e Barz, Gregory. 2008. *Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Shadows in the Field New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. (Gregory Barz and Timothy Cooley, eds.). Oxford: Oxford University Press.
- Couling, Della. 2005. *Ferruccio Busoni "A Musical Ishmael"*. Maryland: Scarecrow Press.
- Denora, Tia. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. California: University of California Press.
- Deschaussées, Monique. 1982. *El Intérprete y la Música*. Traduzido por Rita Torrás. Paris: Editions Buchet/Chastel.
- Eisen, Cliff e Keefe, Simon. 2006. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Evans, Andrew. 2003. *Secrets of Performing Confidence For Actors, Musicians, Performers, Presenters and Public Speakers*. London: A & C Black Publishers Limited.
- Fine, Reuben. 1987. *The Forgotten man: Understanding The Male Psyche*. New York: The Haworth Press.
- Gardner, Howard. 2006. *The development and education of the mind: The collected works of Howard Gardner*. London: Routledge.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The Invention of "Folk Music" And "Art Music": Emerging Categories From Ossian To Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gooley, Dana. 2004. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Henrique, Luís L. 2006. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kenny, Diana. 2011. *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford: University Press.
- Kirkpatrick, Ralf. 1985. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Editorial.

Manuila, L., Manuila A., Lewalle, P. e Nicoulin., M. 2004. adaptação e revisão de João A. Falcato Lisboa: Climepsi Editores.

Martens, Rainer, Vealey S., Robin e Burton, Damon. 1990. *Competitive Anxiety in Sport*. United States of America: Human Kinetics Publishers, Inc.

Pereira, Maria. 1970. *Estudos de História da Cultura Clássica*. I Volume – Cultura Grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rowland, David. 1998. *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press.

Taylor, Philip S. 2007. *Anton Rubinstein A life in Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Uszler, Marienne, Gordon, Stewart e Mach, Elyse. 1991. *The well-tempered keyboard teacher*. New York: Shirmer Books.

Williams, Peter. 2007. *J.S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

### **Artigos publicados em revistas especializadas e capítulos de livros**

Boucher, Helene e Ryan, Charlene A. 2011. “Performance Stress and the Very Young Musician”. *Journal of Research in Music Education*, vol. 58 (4): 329-345.

Castelo-Branco. 2008. “A Categorização Da Música Em Portugal Política, Discursos, Performance E Investigação”. *Etno-Fol* 12: 13-29.

Erricson, Anders, Krampe, Ralf e Tesch-Romer, Clemens. 1993. “The Role of Practice in the Acquisition of Expert Performance”. *Psychological Review* Vol. 100. Nº3: 363-406.

Harper, Nancy et al. 2012. “European Piano Teachers’ Forum, Teaching for Piano Competitions: The Red Shoes?” *Piano Journal European Piano Teachers Association EPTA* 972012: 26- 30

Kenny, Diana T. e Osborne, Margeret S. 2006. “Music performance anxiety: New Insights from young musicians”. *Advances in Cognitive Psychology*. Vol 2 (2-3):103 -112.

LeBlanc, Albert , Chang, Young J. , Obert , Mary e Siivola, Carolyn. 1997. “Effect of Audience on Music Performance Anxiety”. *Journal of Research in Music Education* Fall 45: 480-496.

Nogueira, João. 2007. Estudo Crítico in Rodrigues, Helena; Johnson, Christopher *Investigação em Psicologia da Música, Estudos Críticos*. Lisboa: Edições Colibri: 206 - 209.



Papageorgi Ioula, Hallam Susan e Welch Granham. 2007. "Conceptual framework for understanding musical performance anxiety" *Research Studies in Music Education* Junho: 83-107.

Pelias, Maria. 2009. "A contribuição de Pierre Bourdieu para a metodologia do ensino da arte". *Revista Educação* vol 4 (1).

Rumball, Katrine. 2010. "The contribution of Research to Treatment of Performance Anxiety for Use By Educators". *Tension in Performance* Vol. 1 (2): 4-10.

Ryan, C. 1998. "Exploring Musical Performance Anxiety in Children". *Medical Problems of Performing Artist* September: 3-8.

Ryan, C. 2004. "Gender differences in children's experience of musical performance anxiety". *Psychology of Music*. Vol. 39 (1): 89 - 103.

Ryan, C. 2007. "An Investigation into the experience of musical performance anxiety in elementary school children" in Rodrigues, Helena; Johnson, Christopher *Investigação em Psicologia da Música, Estudos Críticos*. Lisboa: Edições Colibri: 195 -205.

Salmon, Paul. 1991. "Stress inoculation techniques and musical performance anxiety" in Wilson, Glenn *Psychology and Performing Arts*.

Serra, Adriano. 1980. "O que é a ansiedade". *Psiquiatria Clínica* 1 (2): (93-104).

Stephens, Andrew. 1982. "Performance Anxiety. Recent Developments in Its Analysis and Management". *The Musical Times* Vol. 123 (1674): 537-54.

Valentine, Elisabeth. 2007. "Fear of Performance" in Rink, John *Musical Performance, A Guide To Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press: 168-182.

Williamson, Aaron. 2008. "Memorising Music" in *Musical performance A Guide to understanding* (ed. John Rink). Cambridge: Cambridge University Press: 113-126.

### **Dissertações**

Resende, Joana. 2011. "A escola Parnaso: Contributos para uma reflexão." Diss. de Mestrado, Universidade de Aveiro.

Simonetti, Dora. 2008. "Superdotação: Estudo comparativo da avaliação dos processos cognitivos através de testes psicológicos e indicadores neurofisiológicos". Diss. de Doutorado,

### **Fontes cibernéticas**

Amato, Rita. 2008. *Capital cultural versus dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros*. Acedido em: 15, Abril, 2011, em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus14/105/105-Amato.pdf>



## ANEXOS



## **Anexo 1 - Questionário para as escolas de ensino artístico especializado da Música, de Portugal**

Ex.mo (a) Director(a) Pedagógico(a):

Eu sou Sílvia de Oliveira Lopes, aluna de Mestrado em Música na Universidade de Aveiro e estou a realizar um trabalho de investigação, no âmbito da dissertação, que pretende conhecer a realidade dos concursos de piano em Portugal.

O meu interesse pelo estudo dos concursos prende-se com o facto de leccionar a disciplina de piano e de ter alunos que inclusivamente têm participado em alguns concursos em Portugal.

Para alcançar este objectivo estou a desenvolver duas abordagens principais: um estudo de caso, centrado no concurso de piano da Cidade do Fundão e um levantamento extensivo ao território continental. É no âmbito desse levantamento que lhe escrevo. Como sabe ainda não foi realizado um estudo sobre a realidade dos concursos para piano em Portugal, desconhecendo-se, por isso, o número e a abrangência dos mesmos.

No âmbito deste trabalho, venho por este meio solicitar a sua valiosa colaboração. Para isso, gostaria de lhe colocar algumas questões, abaixo referidas. Em contrapartida da sua colaboração, enviar-lhe-ei, se assim o desejar, uma cópia digitalizada da minha dissertação depois de ter sido defendida.

Agradecendo antecipadamente a atenção de V. Exa., apresento os meus melhores cumprimentos,

Sílvia Elisabete Gaspar de Oliveira Lopes

<b>Questões:</b>
------------------

Na instituição que dirige realiza-se algum concurso de piano? \_\_\_\_\_

Se sim, desde quando? \_\_\_\_\_

Qual a periodicidade? \_\_\_\_\_

Em 1999 houve alguma edição? \_\_\_\_\_ Foi de âmbito nacional ou internacional? \_\_\_\_\_

Relativamente à última edição, por favor diga o ano em que se realizou, se foi de âmbito nacional ou internacional, quantos alunos participaram, quais os níveis, e se possível quantas instituições (escolas de música) participaram?

---

## Anexo 2 - Questionário às instituições promotoras de concursos de piano em Portugal

Ex.mo (a) Sr.(a) :

Eu sou Sílvia de Oliveira Lopes, aluna de Mestrado em Música na Universidade de Aveiro e estou a realizar um trabalho de investigação, no âmbito da dissertação, que pretende conhecer a realidade dos concursos de piano em Portugal.

Para alcançar este objectivo estou a desenvolver duas abordagens principais: um estudo de caso, centrado no concurso de piano da Cidade do Fundão e um levantamento extensivo ao território continental. É no âmbito desse levantamento que lhe escrevo. Como sabe ainda não foi realizado um estudo sobre a realidade dos concursos para piano em Portugal, desconhecendo-se, por isso, o número e a abrangência dos mesmos.

No âmbito deste trabalho, venho por este meio solicitar a sua valiosa colaboração. Para isso, gostaria de lhe colocar algumas questões, abaixo referidas. Em contrapartida da sua colaboração, enviar-lhe-ei, se assim o desejar, uma cópia digitalizada da minha dissertação depois de ter sido defendida.

Agradecendo antecipadamente a atenção de V. Exa., apresento os meus melhores cumprimentos,

Sílvia Elisabete Gaspar de Oliveira Lopes

<b>Questões:</b>
------------------

Em que ano nasceu o concurso que organiza?

Qual a periodicidade? \_\_\_\_\_

Como surgiu esse concurso?

\_\_\_\_\_

Este concurso está inscrito na Federação Internacional de Concursos Internacionais de Música? \_\_\_\_\_

Em 1999 houve alguma edição? \_\_\_\_\_

Em 2010 houve alguma edição? \_\_\_\_\_. Se sim, por favor diga o número de concorrentes participaram, quais os níveis, e se possível os países de origem desses participantes. \_\_\_\_\_

Grata pela sua colaboração.

**Anexo 3 - Levantamento preliminar dos concursos para piano em Portugal (levantamento em curso).**

<b>Concurso</b>	<b>Cidade</b>	<b>Instituição organizadora</b>	<b>Início</b>	<b>Edição em 2010</b>	<b>Âmbito da última edição</b>	<b>Duração na edição de 2010</b>	<b>Idades limites regulamentadas na edição de 2010</b>
<b>Concurso Internacional de Música Vianna da Motta</b>	Lisboa	Promovido por: The Vianna da Motta Internacional Music Foundation Suportado por: Ministério da Cultura Portuguesa e Fundação Gulbenkian e Yamaha Corporation	1957	17ª	Internacional	19 a 31 de Julho	Dos 18 aos 32 anos.
<b>Concurso <i>Parnaso</i> para Pianistas</b>	Porto	Escola Parnaso	1961?	A última edição destinada a pianistas realizou-se no ano de 1988.	-	-	-
<b>Concurso de Piano "Cidade da Covilhã"</b>	Covilhã	Câmara Municipal da Covilhã	1970	Deixou de existir em 1984	Para pianistas portugueses e pianistas de países de língua portuguesa	Deixou de existir em 1984	Deixou de existir em 1984
<b>Concurso Marcos Garim</b>	Lisboa	Conservatório Nacional	Década de 70	-	-	-	-
<b>Prémio Varella Cid</b>	Lisboa	Conservatório Nacional	1977	-	-	-	-
<b>Concurso Internacional de Música da Cidade do Porto</b>	Porto	Maria Fernanda Wandschneider	1984	26ª	Internacional	15 a 24 Julho	Dos 17 aos 32 anos de idade.

<b>Concurso Internacional de Piano Maria Campina</b>	Faro	Conservatório Regional do Algarve Maria Campina e a partir de 1999 a Fundação Pedro Ruivo com o Alto Patrocínio da Primeira Dama, Dra. Maria Cavaco Silva	1984 <sup>133</sup>	15ª	Internacional	26 a 30 de Abril	Categoria A (até 32 anos) Categoria B (até 25 anos) Categoria C (até 19 anos)
<b>Prémio Jovens Músicos da RDP</b>	Porto e Lisboa	Organizado pela Rádio Difusão Portuguesa (RDP) e promovido anualmente pela RTP através da Antena 2	1987	24ª	Músicos portugueses e a músicos estrangeiros residentes em Portugal	Eliminatórias: 24 a 31 de Julho Provas finais: 3 a 8 de Setembro Concerto de laureados: 2 de Outubro	<b>Categoria A (Solistas)</b> <b>Nível superior:</b> concorrentes nascidos a partir de 01 de Outubro de 1984 <b>Nível Médio:</b> concorrentes nascidos a partir de 01 de Outubro de 1991 <b>Categoria B (Música de Câmara)</b> <b>Nível Superior:</b> para concorrentes nascidos a partir de 01 de Outubro de 1984 <b>Nível Médio:</b> para concorrentes nascidos a partir de 01 de Outubro de 1991 Categoria C  <b>Nível Superior:</b> concorrentes nascidos a partir de 01 de Outubro de 1983.

<sup>133</sup> Nas primeiras edições, as categorias destinavam-se a faixas etárias mais baixas (Informações cedidas pelo professor de piano do Conservatório Regional Maria Campina, António Almeida).



<b>Concurso de Piano Florinda Santos</b>	S. João da Madeira	Academia de Música de S. João da Madeira	1996	10ª	Internacional	14 a 18 de Maio	Categoria A (até 22 anos ) Categoria B (até 17 anos) Categoria C (até 13 anos ) Categoria D (até 10 anos)
<b>Concurso Santa Cecília Piano, Canto e Guitarra)</b>	Porto	Curso de Música Silva Monteiro	1998	12ª	Nacional	Junho de 2010	6 aos 21 anos A (até 21 anos) B (até 16 anos) C (até 13 anos) D (até 11 anos) E (até 9 anos) F (até 7 anos)
<b>Concurso Internacional da Cidade do Fundão (Variante piano)</b>	Fundão	Academia de Música e Dança do Fundão e Santa Casa da Misericórdia do Fundão	1999	11ª	Internacional	4 a 10 de Julho	Infantil A (até 8 anos) Infantil B (até 10 anos) Juvenil A (até 12 anos) Juvenil B (até 15 anos) Juvenil C (até 18 anos) Nível Superior (até 23 anos)
<b>Concurso Lopes-Graça<sup>134</sup></b>	Tomar	Presidente e directora Artística: Olga Prats, Câmara Municipal de Tomar, Divisão de Animação Cultural	2001	5ª	Nacional	14 a 16 de Maio	Nível Básico – Escalão A – alunos dos 10 aos 11 anos Escalão B- alunos dos 12 aos 14 anos Nível Médio – alunos com frequência do 5º ao 8º Grau do Ensino Vocacional Especializado ou do 9º ao 12º ano do Ensino Técnico Artístico Nível Superior – Frequência do Curso Superior de Piano
<b>Concurso Cristina Lino</b>	Torres	?	2001?		-	-	-

<sup>134</sup> As primeiras edições foram realizadas pelo Canto Firme de Tomar, com o apoio da Câmara, mas a partir de 2010, a organização deste Concurso passou a estar a cargo da Câmara Municipal de Tomar, através da Casa Memória Lopes-Graça, com apoio técnico e logístico da Escola de Música Canto-Firme (Dados fornecidos através de mail pela Casa Memoria Lopes-Graça).

<b>Pimentel</b>	Vedras						
<b>Concurso Ibérico de Piano do Alto Minho</b>	Vila Praia de Ancora	Academia de Música Fernandes Fão	2003	7 <sup>a</sup>	Ibérico	27 de Março a 1 de Abril 2010	Até aos 21 anos cl. A (até 8) cl. B (até 10) cl. C (até 13) cl. D (até 16) cl. E (até 21)
<b>Concurso internacional de Piano Helena Sá e Costa<sup>135</sup></b>	Aveiro	Universidade de Aveiro	2004	-	-	-	-
<b>Concurso Nacional de Piano Escola de Música S. Teotónio</b>	Coimbra	Escola de Música S. Teotónio	2005	Não se realizou esse ano 6 <sup>a</sup>	Nacional	22 e 23 de Maio 2010	Até aos 21 anos Categoria A-até aos 9 anos Categoria B-até aos 11 anos Categoria C-até aos 13 anos Categoria D-até aos 16 anos Categoria E-até aos 21 anos
<b>Concurso Nacional de Piano e Guitarra</b>	Ourém	Conservatório de Música de Ourém e Fátima	2005	6 <sup>a</sup>	Nacional	Eliminatória: 18 de Abril Final: 1 e 2 de Maio	Escalões de A a F conforme o grau de dificuldade do programa, sendo apresentado somente um programa de referência e não as idades
<b>Concurso Nacional dos Pequenos Pianistas</b>	Ourém	Conservatório de Música de Ourém e Fátima	2006	5 <sup>a</sup>	Nacional	30 de Maio	Sem idades Escalões conforme o programa
<b>Concurso Piano<sup>136</sup></b>	Póvoa de Varzim	Escola de Música da Póvoa de Varzim	2006	5 <sup>a</sup>	Nacional	8 e 9 de Maio	Nível A (até aos 8 anos) Nível B (até 10) Nível C (até 13 ) Nível D (até 16) Nível E (até 19) Nível F (Categoria livre, mais de 20 anos e habilitação Musical até 5º

<sup>135</sup> Só houve uma edição.

<sup>136</sup> No ano em que nasceu o concurso, o âmbito circunscreveu-se aos alunos da escola de Música da Póvoa de Varzim, posteriormente alargou-se à escala nacional.

							Grau)
<b>Concurso Nacional Paços Premium</b>	Paços de Brandão	Academia de Música de Paços de Brandão	2007	-	Nacional	-	Escalão A- até 21 anos Escalão B- até 18 anos Escalão C- até 15 anos Escalão D- até 12 anos Escalão E - até 10 anos Escalão F- até 8 anos
<b>Concurso “Marília Rocha”</b>	Vila do Conde	Academia de Música S. Pio X Direcção Artística: Teresa Rocha	2007 <sup>137</sup>	-	Nacional	31 de Maio a 4 de Junho	Nível A (até 9 anos) Nível B (até 11 anos) Nível C (até 14 ) Nível D (até 17) Nível E (até 20 anos)
<b>Concurso Jovens pianistas Riff</b>	Aveiro	Organização Activarte Riff	2008	3ª	Nacional	11 de Abril	Dos 6 aos 15 anos Escalão A (6 e 7 anos) Escalão B (8 aos 10 anos) Escalão C (11 aos 13) Escalão D (14 e 15)
<b>Concurso Internacional de Piano da Cidade da Guarda</b>	Guarda	Teatro Municipal da Guarda, o Conservatório de Música de S. José da Guarda e o Síntese - Grupo de Música Contemporânea	2008	3ª	Internacional	a)	a)
<b>Concurso Elisa Pedroso</b>	Vila real	Conservatório regional de Música de Vila Real	2009	2ª	Nacional	-	<b>Nível A</b> -Até aos 9 anos <b>Nível B</b> -Até aos 11 anos <b>Nível C</b> -Até aos 14 anos <b>Nível D</b> -Até aos 16 anos <b>Nível E</b> -Até aos 19 anos
<b>Jovens Pianistas 2010</b>	Lisboa	Co-produção Metropolitana, São Luiz Teatro Municipal	2010	-	-	-	Até aos 35 anos

<b>Concurso “Pequenos Galinhos”<sup>138,,</sup></b>	Barcelos	Conservatório de Música de Barcelos /	2010	1 <sup>a</sup> 2010	Participantes português ou residente em Portugal	24 de Abril	Aceites participantes nascidos após 25 de Abril de 1999 Níveis de A a D, consoante programa
<b>Concurso de Piano Cidade da Maia</b>	Maia	Conservatório de Música da Maia	2011 anual	-	Participantes português ou residente em Portugal	-	-
<b>Concurso Internacional de Música de Almada</b>	Almada	Academia de Música de Almada	2012	-	Internacional	-	-
<b>Concurso Luso-Espanhol de Fafe<sup>139</sup></b>	Fafe	Academia de Música José Atalaya	?	4 <sup>a</sup>	Ibérico	9 a 11 de Abril	Dos ---até 18 anos Escala I (até 7 anos) Escala II (até 9 ) Escala III (até 11) Escala IV (até 14) Escala V (até 16) Escala VI (até 18)
<b>Concurso de Música “Anatolio Falé”<sup>140</sup></b>	Lagos	Academia de Música de Lagos	?	5 <sup>o</sup>	Para alunos matriculados em Escolas de Música certificadas pelo Ministério da Educação	-	Dos 6 aos 19 anos 1º Escalão (6 aos nove anos) 2º Escalão (10 aos 13) 3º Escalão (14 aos 15 anos) 4º Escalão (16 aos 19 anos)

a) Não foram fornecidos os dados por parte da organização desse concurso.

<sup>138</sup> Em moldes muito próprios e apenas às classes de iniciação / 1º grau.

<sup>139</sup> O *Concurso Luso- Espanhol de Fafe* (Fafe) e *Concurso de Música “Anatolio Falé”* em Lagos não se encontram na ordem cronológica de aparecimento dos concursos em virtude de não ter obtido resposta por mail, nem por posterior chamada telefónica.

<sup>140</sup> *Ibid.*

**Anexo 4- Levantamento preliminar dos concursos para piano em Portugal que nasceram em Escolas do Ensino Artístico Especializado da Música (levantamento em curso).**

Concurso	Cidade	Instituição organizadora	Início	Edição em 1999	Âmbito em 1999	Edição em 2010	Âmbito em 2010	Duração na edição de 2010	Idades limites regulamentadas na edição de 2010	Número de Escolas de Música que participaram em 2010	Número de alunos que participaram em 2010
<b>Concurso Marcos Garim</b>	Lisboa	Conservatório Nacional	Década de 70	?	?		Deixou de existir	-	-	-	-
<b>Prémio Varella Cid</b>	Lisboa	Conservatório Nacional	77	?	?		Deixou de existir	-	-	-	-
<b>Concurso Internacional de Piano Maria Campina</b>	Faro	Conservatório Regional do Algarve Maria Campina e a partir de 1999 a Fundação Pedro Ruivo	1984 <sup>141</sup>	Sim		15ª	Internacional		Categoria A (até 32 anos) Categoria B (até 25 anos) Categoria C (até 19 anos)	6	12
<b>Concurso de Piano Florinda Santos</b> <sup>142</sup>	S. João da Madeira	Academia de Música de S. João da Madeira	1996	Não houve	Não houve	10ª	Internacional	14 a 18 de Maio	Categoria A (até 22 anos ) Categoria B (até 17 anos) Categoria C (até 13 anos ) Categoria D (até 10 anos)	13	16
<b>Concurso Santa Cecília (Piano, Canto e</b>	Porto	Curso de Música Silva Monteiro	1998	Sim	Nacional	12ª	Nacional	Junho de 2010	6 aos 21 anos A (até 21 anos) B (até 16 anos) C (até 13 anos)	35	Cerca de 100

<sup>141</sup>Nas primeiras edições, as categorias destinavam-se a faixas etárias mais baixas (Informações cedidas pelo professor de piano do Conservatório Regional Maria Campina, António Almeida).

<sup>142</sup>É atribuído o “Prémio do Público” a um concorrente de cada categoria escolhido pelo público (*Projecto Educativo da Academia de Música de S. João da Madeira* 2004).

<b>Guitarra)</b>									D (até 11 anos) E (até 9 anos) F (até 7 anos)		
<b>Concurso Internacional da Cidade do Fundão (Variante piano)</b>	Fundão	Academia de Música e Dança do Fundão e Santa Casa da Misericórdia do Fundão	1999	Sim	Nacio nal	11 <sup>a</sup>	Internaci onal	4 a 10 de Julho	Infantil A (até 8 anos) Infantil B (até 10 anos) Juvenil A (até 12 anos) Juvenil B (até 15 anos) Juvenil C (até 18 anos) Nível Superior (até 23 anos)	25	59
<b>Concurso Lopes-Graça<sup>143</sup></b>	Tomar	Presidente e directora Artística : Olga Prats, Câmara Municipal de Tomar, Divisão de Animação Cultural	2001	Não existi a	-	5 <sup>a</sup>	Nacional	14 a 16 de Maio	Nível Básico – Escalão A – alunos dos 10 aos 11 anos Escalão B- alunos dos 12 aos 14 anos Nível Médio – alunos com frequência do 5º ao 8º Grau do Ensino Vocacional Especializado ou do 9º ao 12º ano do Ensino Técnico Artístico Nível Superior – Frequência do Curso Superior de Piano	7	9
<b>Concurso de Piano do Alto Minho</b>	Vila Praia de Ancora	Academia de Música Fernandes Fão	2003	Não	-	7 <sup>a</sup>	Ibérico	27 de Março a 1 de Abril 2010	Até aos 21 anos cl. A (até 8) cl. B (até 10) cl. C (até 13) cl. D (até 16) cl. E (até 21)	20	49
<b>Concurso “Marília Rocha”</b>	Vila do Conde	Academia de Música S. Pio X Direcção Artística: Teresa Rocha	2004 <sup>144</sup> anual	Não	-	-	Nacional	31 de Maio a 4 de Junho	Nível A (até 9 anos) Nível B (até 11 anos) Nível C (até 14 ) Nível D (até 17) Nível E (até 20 anos)	13	31
<b>Concurso Nacional de Piano Escola</b>	Coimbr a	Escola de Música. S. Teotónio	2005	Não	-	Não se real	Nacional	22 e 23 de Maio 2010	Até aos 21 anos Categoria A-até aos 9 anos Categoria B-até aos 11 anos	Não se realizou	Não se realizou

<sup>143</sup> Nas primeiras edições o Concurso Lopes-Graça era organizado por Canto Firme de Tomar, com o apoio da Câmara. Somente a edição de 2009 foi da responsabilidade da Casa Memória Lopes-Graça (pertença da Câmara Municipal de Tomar).

<sup>144</sup> Desde 2007 que abrange o piano e o violoncelo.

<b>de Música. S. Teotónio</b>						izou esse ano 6ª			Categoria C-até aos 13 anos Categoria D-até aos 16 anos Categoria E-até aos 21anos		
<b>Concurso Nacional de Piano e Guitarra</b>	Ourém	Conservatório de Música de Ourém e Fátima	2005	Não	-	6ª	Nacional	Eliminat ória: 18 de Abril Final: 1 e 2 de Maio	Sem idades Só Escalões conforme o programa	Não tem esses dados	80
<b>Concurso Nacional dos Pequenos Pianistas</b>	Ourém	Conservatório de Música de Ourém e Fátima	2006	Não	-	5ª	Nacional	30 de Maio	Sem idades Só Escalões conforme o programa	26	84
<b>Concurso de Piano</b>	Póvoa de Varzim	Escola de Música da Póvoa de Varzim	2006	Não	-	5ª	Nacional	8 e 9 de Maio	Nível A (até aos 8 anos) Nível B (até 10) Nível C(até 13 ) Nível D (até 16) Nível E (até 19) Nível F (Categoria livre, mais de 20 anos e habilitação Musical até 5º Grau)	14	47
<b>Concurso Nacional Paços'Premiu m</b>	Paços de Brandã o	Academia de Música de Paços de Brandão	2007	Não	-	-	Nacional	-	Escalão A- até 21 anos Escalão B- até 18 anos Escalão C- até 15 anos Escalão D- até 12 anos Escalão E - até 10 anos Escalão F- até 8 anos	Não têm esses dados	35
<b>Concurso Internacional de Piano da Cidade da Guarda</b>	Guarda	Teatro Municipal da Guarda, o Conservatório de Música de S. José da Guarda e o Síntese - Grupo de Música Contemporânea	2008	Não		3ª	Internaci onal		a)	-	-

<b>Concurso Elisa Pedroso (2009)</b>	Vila real	Conservatório regional de Música de Vila Real	2009	Não	-	2ª	Nacional	-	Nível A -Até aos 9 anos Nível B-Até aos 11 anos Nível C-Até aos 14 anos Nível D-Até aos 16 anos Nível E-Até aos 19 anos	18	-
<b>Concurso “Pequenos Galinhos”</b>	Barcelos	Conservatório de Música de Barcelos	2010	Não	-		Participante português ou residente em Portugal	24 de Abril	Aceites participantes nascidos após 25 de Abril de 1999 Níveis de A a D, consoante programa Dirigido apenas às classes de iniciação / 1º grau	75 inscritos	17 instituições
<b>Concurso de Piano Cidade da Maia</b>	Maia	Conservatório de Música da Maia	2011	Não	-	-	Participante português ou residente em Portugal	13 a 15 de Maio	Não existia	-	-
<b>Concurso Internacional de Música Cidade de Almada</b>	Almada	Academia de Música de Almada	2012	Não	-	-		-	Não existia	-	-
<b>Concurso Luso-Espanhol de Fafe</b>	Fafe	Academia de Música José Atalaya	b)	?	?	4ª	Ibérico	9 a 11 de Abril	Até 18 anos Escalão I (até 7 anos) Escalão II (até 9 ) Escalão III (até 11) Escalão IV (até 14) Escalão V (até 16) Escalão VI (até 18)	?	?
<b>5º Concurso de Música</b>	Lagos	Academia de Música de Lagos	b)	?	?	5º	Para alunos		1º Escalão (6 aos nove anos) 2º Escalão (10 aos 13)	?	?



<b>“Anatónio Falé”</b>							matricula dos em Escolas de Música certificad as pelo Ministéri o da Educaçã o		3º Escalão (14 aos 15 anos) 4º Escalão (16 aos 19 anos) 6 aos 19 anos		
------------------------	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--

- a) Estes dados não aparecem em virtude de não ter obtido resposta por mail, nem por posterior chamada telefónica por parte das escolas que organizam estes concursos.
- b) *Concurso Luso- Espanhol de Fafe* (Fafe) e *Concurso de Música “Anatónio Falé”* em Lagos não se encontram na ordem cronológica de aparecimento dos concursos em virtude de não ter obtido resposta por mail, nem por posterior chamada telefónica

**Anexo 5 - Idades limite, categorias e valor dos prémios regulamentadas na XV edição do Concurso Internacional de Piano Maria Campina (2010).**

<b>Concurso</b>	<b>Concurso Internacional de Piano Maria Campina</b>
<b>Idades limite regulamentadas e categorias na edição de 2010</b>	<p>Categoria A (até 32 anos)</p> <p>Categoria B (até 25 anos)</p> <p>Categoria C (até 19 anos)</p>
<b>Valor dos prémios na edição de 2010</b>	<p><b>Categoria A</b> 1º PRÉMIO 4000 euros  2º PRÉMIO 2500 euros  3º PRÉMIO 1500 euros</p> <p><b>Categoria B</b> 1º PRÉMIO 2000 euros  2º PRÉMIO 1000 euros  3º PRÉMIO 800 euros</p> <p><b>Categoria C</b> 1º PRÉMIO 700 euros  2º PRÉMIO 500 euros  3º PRÉMIO 250 euros</p>

**Anexo 6 - Benefícios e as desvantagens de técnicas e estudos para diminuir os níveis elevados de ansiedade da performance musical (Valentine 2002).**

TÉCNICAS “FÍSICAS”			
Técnica	Estudos realizados	Desvantagens	Benefícios
<i>Relaxation</i> (através da respiração profunda ou pela técnica de Jacobson)	Estudo de seis sessões de relaxamento progressivo.		Redução da frequência cardíaca e dos níveis de ansiedade relatados nos auto-depoimentos dos instrumentistas ansiosos.
<i>Biofeedback</i>	Violinistas foram treinados para libertar a tensão desnecessária da mão esquerda, através de eléctrodos que estavam ligados aos músculos das mãos (que controlava o movimento do polegar) e a uma máquina que emitia um som quando o nível de tensão excedia um nível preestabelecido, que ia diminuindo à medida que os músicos iam aprendendo a relaxar.	Os intérpretes não podem levar a máquina para os concertos.	Utiliza-se para proporcionar informação sobre a tensão e ajudar a treinar o relaxamento. Estudos similares foram utilizados para reduzir tensão nos antebraços de violinistas e clarinetistas, faringe dos cantores e os músculos faciais dos instrumentistas de sopro.
<i>Álcool e sedativos</i>	Para fazer face à APM, 22 por cento dos músicos de orquestra, num estudo, confessaram tomar álcool e 12 por cento confessaram tomar sedativos.	A curto prazo até podem aparentar ser benéficos, mas podem comprometer o desempenho e o julgamento, levando o indivíduo a pensar que a sua performance é melhor do que o é na realidade. Cria dependência e pode ser prejudicial para a saúde.	
<i>Beta-blockers- (Inderal)</i>	Estudo americano mostra que 20% dos músicos profissionais tomam e muitas vezes sem prescrição médica. Um estudo europeu mostra que 15% de músicos de orquestra tomam inderal ocasionalmente.	Diminuição do controlo rítmico e dinâmica monótona, sensação de não estar seguro, diminuição da memória e concentração, daí que deva tomar só com a supervisão médica e utilização ocasional.	Alívio dos sintomas fisiológicos, da ansiedade (pressão sanguínea e frequência cardíaca), sintomas comportamentais (tremor) auto-avaliação da ansiedade e melhoria da qualidade da performance. Os efeitos mais notórios são a redução do tremor nos músicos de cordas, melhora a uniformidade do vibrato e trilos rápidos.

TÉCNICAS MENTAIS E FÍSICAS <sup>145</sup>			
Técnica	Estudos realizados	Desvantagens	Benefícios
<i>Therapeutic package</i> (Relaxamento hipnótico, controlo da respiração, imagens visuais e sugestões verbais)		Após um tratamento de seis meses, as sessões não surtiram efeito.	Imediatamente a seguir ao tratamento, diminuiu a ansiedade da performance nos estudantes de conservatório
<i>Alexander technique</i> (manter o equilíbrio entre as partes do corpo e reduzir as tensões do corpo)	Músicos submetidos a lições da técnica.	Contudo as melhorias confinam-se a um ambiente de sala de aula e não num contexto de alta performance.	Reduz a pressão do sangue nos músicos de orquestra antes de tocar e provoca melhorias a nível musical e técnico, como também promove uma atitude positiva relativamente à performance num contexto de sala de aula e não num contexto de alta performance. Maior sensibilização para a percepção da tensão existente e para a capacidade de relaxar e recomenda-se.

TÉCNICAS PSICOLÓGICAS			
Técnica	Estudos realizados	Desvantagens	Benefícios
<i>Systematic Desensitisation</i> (a pessoa é ensinada a estar num estado de relax quando exposta a estímulos de “medo”).	Estudos de medição fisiológicos, performance e auto-relatos.		Reduz a ansiedade subjectiva e a frequência cardíaca, mais do que a análise da partitura e redução dos erros técnicos e de respostas verbais ansiosas do que os que treinaram a improvisação e capacidades cognitivas.
<i>Cognitive behaviour therapy</i> <sup>146</sup> (pensamentos positivos, auto-instrução e concentração)			É a terapia mais eficaz no tratamento da ansiedade na performance, mas a menos utilizada em detrimento do relaxamento e das drogas. Mais eficaz que o “behaviour rehearsal”, ao reduzir os sinais visíveis de ansiedade e a auto-eficácia.
<i>Stress Inoculation</i> (aceitar a ansiedade)			É terapeuticamente benéfico aceitar que a ansiedade à priori é

<sup>145</sup> No combate à APM podem-se utilizar técnicas que aliam o relaxamento físico ao “alerta mental”, tal como a yoga e o tai chi, ou concentração sem esforço do “Inner Game” de Barry Green e Timoty Gallwey (Valentine 2002)

<sup>146</sup> Kendrink et al. verificou através de um estudo realizado com pianistas, que esta terapia é mais eficaz que “behaviour rehearsal” (actuar perante público afável). Apesar de só se verificarem diferenças após 5 semanas.

Pré – performance naturalmente e utiliza-la para activar a nossa preparação)			natural no acto da performance, assim como tornar os seus sintomas em positivos.
<i>Timing of anxiety</i> Preocupar-se antes da performance.	Um trabalho realizado com paraquedistas mostrou que os mais experientes temporizavam a ansiedade para a sentiram antes da performance. Foi pedido o mesmo a estudantes de música.		Os músicos mais experientes mostraram o seu peak de ansiedade antes da performance, enquanto que os outros sentiram durante a performance.
	Sweeney e Horan realizaram um estudo com 1. controlo do relaxamento com uma palavra (calma) e 2. Analise de manifestações contraproducentes e substituir por positivas (desviar a atenção da ansiedade para a tarefa)		Redução do ritmo cardíaco e a ansiedade auto referida por um grupo de pianistas estudantes de licenciatura de piano. A primeira técnica (1) melhorou a capacidade interpretativa, a segunda (2) reduziu as manifestações comportamentais como tremores.

TRATAMENTOS COMBINADOS			
Técnica	Estudos realizados	Desvantagens	Benefícios
<i>Relaxamento muscular progressivo + Terapia cognitiva + Biofeedback</i>	Estudo realizado com pianistas e um grupo de lista de espera		Reduz a ansiedade de actuação auto avaliada nos pianistas competentes que se queixavam da ansiedade da performance débil, em comparação ao grupo de lista de espera.
Identificação de auto-relatos negativos e pensamentos negativos (t.p.c para os modificar, proporcionar modelos em diapositivos e cintas magnetofónicas)	Estudo de Clark e Agras		Estes tratamentos juntos reduziram a ansiedade subjectiva e melhoraram a confiança e a qualidade da performance musical dos intérpretes com fobia social.
Bupiriona (fármaco que reduz a ansiedade)		Este tratamento não foi eficaz.	

**Anexo 7 - Questionário aos Concorrentes com idades até aos 12 anos inclusive, da variante de piano da 11ª edição do Concurso Internacional Cidade do Fundão, 2010**

Este questionário insere-se num trabalho de investigação que pretende conhecer a realidade dos concursos de piano em Portugal, no âmbito do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro. A tua colaboração é imprescindível.

Todas as respostas serão anónimas, os dados confidenciais e para exclusivo uso científico.

Grata pela sua colaboração.  
Sílvia Lopes

**Questionário**

1. Nome \_\_\_\_\_ Categoria \_\_\_\_\_
2. Idade \_\_\_\_\_ Género: Feminino ☐  
Masculino ☐
3. Qual a escola de música que frequentas? \_\_\_\_\_
4. Que grau de piano frequentaste este ano lectivo? \_\_\_\_\_
5. Quem é o teu professor(a) de piano? \_\_\_\_\_
6. Com que idade começaste a tocar piano? \_\_\_\_
7. Já participas-te noutros concursos de piano?  
Não ☐  
Sim ☐  
Quais? \_\_\_\_\_
8. Em quantos concursos de piano já participaste?  
(assinala com um x a tua resposta):  
Menos de 5 ☐  
Entre 5 e 15 ☐  
Mais de 15 ☐
9. Que idade tinhas quando participaste pela primeira vez num concurso? \_\_\_\_\_
10. Hoje, antes de tocar, cumpriste algum ritual?  
Não ☐  
Sim ☐ Qual? \_\_\_\_\_

11. Na tua execução preocupaste-te mais com:

a opinião do júri ☐

o parecer dos pais ☐

o parecer dos professores ☐

12. Consideras que, hoje, em situação de concurso, a tua concentração foi maior do que noutras situações (audições, ensaios, aulas, outras)?

Não ☐

Sim ☐

13. Pratica alguma técnica de relaxamento antes de tocar em público?

Não ☐

Sim ☐ Qual? \_\_\_\_\_

14. (Rodeia com o círculo o número que mais se aproxima da sua resposta):

	Nunca	Por vezes	Sempre
1. Senti “dores de barriga”, tremores nas mãos, suores frios, batimentos cardíacos acelerados ou outros	0	1	2 3 4 5 6
2. Senti os músculos tensos enquanto estava a tocar.	0	1	2 3 4 5 6
3. Senti medo de me enganar (brancas, nota errada, outros).	0	1	2 3 4 5 6
4. Tive medo de os meus pais não gostarem da minha execução	0	1	2 3 4 5 6
5. Tive medo de os meus professores não gostarem da minha Execução.	0	1	2 3 4 5 6
6. Tive medo de o júri não gostar da minha execução.	0	1	2 3 4 5 6
7. Gostei de participar no concurso.	0	1	2 3 4 5 6

15. Estás a aprender a tocar outro instrumento?

Não ☐

Sim ☐ Qual? \_\_\_\_\_ Faz quanto tempo? \_\_\_\_\_

MUITO OBRIGADA PELA TUA COLABORAÇÃO

**Anexo 8 - Questionário aos Concorrentes com idades a partir dos 13 anos, inclusive, da variante de piano da 11ª edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão, 2010*.**

Este questionário insere-se num trabalho de investigação que pretende conhecer a realidade dos concursos de piano em Portugal, no âmbito do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro. A sua colaboração é imprescindível.

Todas as respostas serão anónimas, os dados confidenciais e para exclusivo uso científico.

Grata pela sua colaboração.

Sílvia Lopes, Julho de 2010

### QUESTIONÁRIO

8. Nome \_\_\_\_\_ Categoria \_\_\_\_\_

9. Idade \_\_\_\_\_ Género: Feminino ☐  
Masculino ☐

10. Qual a escola de música que frequenta? \_\_\_\_\_

11. Que grau de piano frequentou este ano lectivo? \_\_\_\_\_

12. Quem é o seu professor(a) de piano? \_\_\_\_\_

13. Com que idade começou a tocar piano? \_\_\_\_\_

7. Já participou noutros concursos de piano?

Não ☐

Sim ☐ Quais? \_\_\_\_\_

---

---

---

8. Em quantos concursos de piano já participou?

(assinale com um x a sua resposta que mais se ajusta):

☐ Menos de 5

☐ Entre 5 e 15

☐ Mais de 15

9. Que idade tinha quando participou pela primeira vez num concurso? \_\_\_\_\_

10. Hoje, antes de tocar, cumpriu algum ritual?

Não ☐

Sim ☐ Qual? \_\_\_\_\_



11. Considera que, hoje, em situação de concurso, a sua concentração foi maior do que noutras situações (audições, ensaios, aulas, outras)?

Não ☐

Sim ☐

13. Pratica alguma técnica de relaxamento antes de tocar em público?

Não ☐

Sim ☐ Qual? \_\_\_\_\_

14. (Rodeie com o círculo o número que mais se aproxima da sua resposta):

	Nunca		Por vezes		Sempre		
1. Senti “dores de barriga” antes de tocar.	0	1	2	3	4	5	6
2. Senti tremores nas mãos antes de tocar.	0	1	2	3	4	5	6
3. Senti suores frios antes de tocar.	0	1	2	3	4	5	6
4. Senti batimentos cardíacos acelerados, antes de tocar.	0	1	2	3	4	5	6
5. Senti outros desconfortos físicos, antes de tocar.	0	1	2	3	4	5	6
6. Senti os músculos tensos enquanto estava a tocar.	0	1	2	3	4	5	6
7. Senti medo de me enganar (brancas, nota errada, outros).	0	1	2	3	4	5	6
8. Preocupei-me com a possibilidade dos meus pais e Professores não gostarem da minha execução.	0	1	2	3	4	5	6
9. Preocupei-me com a possibilidade de não ser selecionado pelo júri.	0	1	2	3	4	5	6
10. Não lidei bem com o facto de me sentir nervoso.	0	1	2	3	4	5	6

15. Está a aprender a tocar outro instrumento?

Não ☐

Sim ☐ Qual? \_\_\_\_\_ Faz quanto tempo? \_\_\_\_\_

MUITO OBRIGADA PELA SUA COLABORAÇÃO

**Anexo 9 – Pequeno questionário para os concorrentes premiados da 1ª edição do Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão**

Eu sou Sílvia Lopes, aluna de Mestrado em Música na Universidade de Aveiro, onde estou a fazer mestrado. Estou a estudar os concursos de piano em Portugal e em especial do Concurso de Piano do Fundão. Nos dados que fui coligindo verifiquei que o/a \_\_\_\_\_ obteve um prémio na edição de 1999. Pedia-lhe por isso para colaborar comigo. Estou particularmente interessada em saber qual o percurso dos concorrentes premiados nesse ano e por isso perguntava-lhe o seguinte:

Agradecendo antecipadamente a sua atenção, apresento os meus melhores cumprimentos,

Sílvia Elisabete Gaspar de Oliveira Lopes

- 1) Qual a sua data de nascimento? \_\_\_\_\_
- 2) No ano de 1999 quem era o seu professor de piano? \_\_\_\_\_
- 3) Qual a sua actividade actual? \_\_\_\_\_ Encontra-se a estudar piano? \_\_\_\_\_ Se sim, onde? \_\_\_\_\_
- 4) Deu algum concerto a solo deu no ano de 2010? \_\_\_\_\_
  - 4.1) Quantos? \_\_\_\_\_
- 5) Realizou concertos em ensembles no ano de 2010? \_\_\_\_\_
  - 5.1) Quantos? \_\_\_\_\_
- 6) Tocou com alguma orquestra a solo no ano de 2010? \_\_\_\_\_
  - 6.1) Quantas vezes? \_\_\_\_\_
- 7) Lecciona a disciplina de piano nalguma escola de música? \_\_\_\_\_
- 8) Acha que o facto de ter sido premiado/a serviu para impulsionar de alguma forma a sua “carreira musical”? \_\_\_\_\_ Se sim, de que forma? \_\_\_\_\_
- 9) Prefere que as suas respostas sejam confidenciais (posso omitir o seu nome e substitua por outro)? \_\_\_\_\_

Obrigada pela colaboração.

## Anexo 10- Objectivos do Concurso de Piano Cidade do Fundão ao longo das treze edições

Edições	Objetivos patentes nos regulamentos de cada edição do concurso
1 <sup>a</sup>	Estimular o gosto pela música. Desenvolver o sentido estético. Incentivar novos talentos musicais. Promover intercâmbios com outras orientações técnico- pedagógicas. Divulgar a música de compositores Portugueses
2 <sup>a</sup>	Estimular o gosto pela música erudita. Desenvolver o sentido estético. Incentivar novos talentos musicais. Promover intercâmbios com outras orientações técnico- pedagógicas. Divulgar a música de compositores Brasileiros e da Beira Interior
3 <sup>a</sup>	Estimular o gosto pela música erudita. Desenvolver o sentido estético. Incentivar novos talentos musicais. Promover o contacto com outras orientações técnico- pedagógicas. Divulgar a música de compositores Portugueses, Espanhóis e Americanos.
4 <sup>a</sup>	Estimular o gosto pela música erudita. Trabalhar as diferentes formas musicais. Relacionar as diferentes obras musicais no contexto histórico em que inserem. Estimular e desenvolver a capacidade de concentração e a memória. Desenvolver o sentido estético. Incentivar novos “talentos” musicais. Proporcionar o contacto com outras orientações técnico- pedagógicas. Promover a aproximação cultural, através da música, com todos os países. Divulgar a música de compositores Portugueses.
5 <sup>a</sup>	Objectivos iguais aos da quarta edição.
6 <sup>a</sup>	Objectivos iguais aos da quarta edição.
7 <sup>a</sup>	Objectivos iguais aos da quarta edição.
8 <sup>a</sup>	Estimular o gosto pela música erudita. Trabalhar as diferentes formas musicais. Relacionar as diferentes obras musicais no contexto histórico em que inserem. Estimular e desenvolver a capacidade de concentração e a memória. Desenvolver o sentido estético. Incentivar novos talentos musicais. Proporcionar o contacto com outras orientações técnico- pedagógicas. Promover a aproximação cultural, através da música, com todos os países. Divulgar a música de compositores Portugueses. Divulgar o repertório a 4 mãos.
9 <sup>a</sup>	Estimular o gosto pela música erudita. Trabalhar as diferentes formas musicais. Estimular e desenvolver a capacidade de concentração e a memória. Desenvolver o sentido estético. Incentivar novos talentos musicais. Proporcionar o contacto com outras orientações técnico- pedagógicas. Divulgar a música de compositores Portugueses.
10 <sup>a</sup>	Estimular o gosto pela música erudita. Trabalhar as diferentes formas musicais.

	<p>Estimular e desenvolver a capacidade de concentração e a memória.</p> <p>Desenvolver o sentido estético.</p> <p>Incentivar novos talentos musicais.</p> <p>Proporcionar o contacto com outras orientações técnico- pedagógicas.</p> <p>Divulgar a música de compositores Portugueses.</p> <p>Revelar jovens intérpretes</p>
11 <sup>a</sup>	Objectivos Gerais iguais ao concurso anterior.
12 <sup>a</sup>	<p>Estimular o gosto pela música erudita.</p> <p>Trabalhar as diferentes formas musicais.</p> <p>Estimular e desenvolver a capacidade de concentração e a memória.</p> <p>Divulgar a música de compositores Portugueses</p> <p>Desenvolver o sentido estético.</p> <p>Incentivar novos talentos musicais.</p> <p>Proporcionar o contacto com outras orientações técnico- pedagógicas.</p> <p>Revelar jovens intérpretes e compositores.</p>
13 <sup>a</sup>	Objectivos Gerais iguais ao concurso anterior

## Anexo 11 – Membros do Júri das treze edições do Concurso de piano da Cidade do Fundão

Edição	Ano	Júri
1ª	1999	1 Representante da Câmara Municipal do Fundão 1 Representante da Direcção da A.M.D.F 3 Personalidades ligadas à área da música Dina Chevtshuk (Rússia) Tânia Achot Christina Margotto
2ª	2000	Christina Margotto Dina Chevtshuk (Rússia) Jaime Mota João Correia Luiz Senise
3ª	2001	Dina Chevtshuk Rússia Jaime Mota Álvaro Teixeira Lopes Jean Alexis Smith (California USA) Enoe Ferrão
4ª	2003	João Correia Nancy Lee Harper Christina Margotto Jean Alexis Smith (California USA) Dina Chevtshuk (Rússia)
5ª	2004	Christina Margotto Olga C. V. Silva João Chuerie (Brasil) Llorenç Reboud (Espanha) Luciusz Pinkósz (Polaco)
6ª	2005	Christina Margotto Bruno Belthoise Dina Chevtshuk (Rússia) Maria das Graças Silva Neves (Brasil) Olga Silva
7ª	2006	Christina Margotto Bruno Belthoise Dina Chevtshuk Rússia Maria das Graças Silva Neves (Brasil) Olga Silva
8ª	2007	Agustin Vargaraina Christina Margotto Jorge Moyano Lavneeva Liubov Tamara Antontseva,
9ª	2008	Agustin Vargaraina Christina Margotto Jorge Moyano Lavneeva Liubov Tamara Antontseva
10ª	2009	Álvaro Teixeira Lopes, Cristina Margotto, Jorge Moyano Lavneeva Liubov Tamara Antontseva
11ª	2010	Cristina Margotto, Jorge Moyano

		Juan Grillo Lavneeva Liubov Olga Silva
12 <sup>a</sup>	2011	Cristina Margotto, Jorge Moyano Juan Grillo Bruno Belthoise Olga Silva
13 <sup>a</sup>	2012	Cristina Margotto, Jorge Moyano Teresa Vejborny Bruno Belthoise Tamara Antontseva

**Anexo 12- Níveis e respectivos programas da variante de piano das treze edições do Concurso de piano do Fundão**

<b>Edição/ ano</b>	<b>Níveis</b>	<b>Programa</b>
1º/ 1999	<p>NÍVEL 1- Iniciação 1º Alunos nascidos a partir de 1992 que frequentem até ao 2º ano de escolaridade (inclusivé)</p> <p>NÍVEL 2- Preparatórios 2º Alunos nascidos a partir de 1990 que frequentem até ao 4º ano de escolaridade (inclusivé);</p> <p>NÍVEL 3 – 1º grau 3º Alunos nascidos a partir de 1988 que frequentem até ao 5º ano de escolaridade (inclusivé);</p> <p>NÍVEL 4 – 2º grau 4º Alunos nascidos a partir de 1987 que frequentem até ao 6º ano de escolaridade (inclusivé)</p>	<p>Um estudo à escolha. Estudo entre os seguintes compositores: Gumbert, G. Berens, Gilinsky, Nicolaev Peça portuguesa- Pecinha em Sol J. M. Nunes Uma peça à escolha do aluno Um estudo à escolha. Estudo entre os seguintes compositores: Schitte, Gnessin, Gurlitt, Berens Peça portuguesa- Pecinha em Ré J. M. Nunes Um estudo entre os seguintes compositores: Czerny, Gurlitt, berens, Kabalewsky, Kachaturian, Heller, Burgmuller Uma peça barroca Um andamento de Sonatina ou peça do período clássico Peça portuguesa: “Recordação”- Lopes Graça Um estudo entre os seguintes compositores: Czerny, Gurlitt, berens, Kabalewsky, Kachaturian, Heller, Burgmuller - 1 peça barroca - 1 andamento de Sonatina ou peça do período clássico - Peça portuguesa: “Jogo das Terceiras”- Lopes Graça</p>

<p>2ª edição/ 2000</p>	<p>Nível I- Alunos que frequentem até ao 2º ano de escolaridade , inclusive.</p> <p>Nível II- Alunos que frequentem até ao 4º ano de escolaridade , inclusive.</p> <p>Nível III- Alunos que frequentem até ao 5º ano de escolaridade , inclusivé.</p> <p>Nível IV- Alunos que frequentem até ao 6º ano de escolaridade , inclusivé.</p> <p>Nível V- Alunos que frequentem até ao 7º ano de escolaridade , inclusivé.</p> <p>Nota: Só serão aceites os candidatos que estão a cumprir a escolaridade obrigatória e que não tenham qualquer retenção/reprovação no seu percurso académico</p>	<p>Peça obrigatória “Ó Ciranda, Ó Cirandinha ”Sobre tema original Luso-brasileiro - José Nunes</p> <p>Um estudo de livre escolha</p> <p>Uma Peça de livre escolha.</p> <p>Peça obrigatória “Por fora Mangerição “ A. Souza Lima.</p> <p>Um estudo de livre escolha.</p> <p>1 Peça, de livre escolha.</p> <p>1 peça do período Barroco ou Clássico.</p> <p>Peça obrigatória “Primeira Valsinha “ Francisco Mignone.</p> <p>Um estudo de livre escolha.</p> <p>1 Peça, de livre escolha.</p> <p>1 andamento vivo de sonatina ou sonata.</p> <p>Peça obrigatória “Zangou-se o Cravo com a Rosa” (cirandinhas nº1) H. Villa Lobos.</p> <p>Um estudo de livre escolha.</p> <p>1 Peça, de livre escolha.</p> <p>1 andamento vivo de sonatina ou sonata.</p> <p>Peça obrigatória “Suave Acalanto” (1ª Suite Brasileira) O. Lorenzo Fernández</p> <p>Um estudo de livre escolha.</p> <p>1 Peça, de livre escolha.</p> <p>1 andamento vivo de sonatina ou sonata.</p> <p>Um Prelúdio ou invenção de S. J. Bach.7</p>
<p>3ª 2001</p>	<p>NÍVEL INFANTIL-A – alunos até 8 anos de idade, contemplados na data limite de 31 de Julho de 2001.</p> <p>NÍVEL INFANTIL-B- alunos até 10 anos de idade, contemplados na data limite de 31 de Julho de 2001.</p> <p>NÍVEL JÚNIOR- A - alunos até 12 anos de idade, contemplados na data limite de 31 de Julho de 2001.</p>	<p><b>Prova eliminatória</b></p> <p>Peça obrigatória “Sir Esila”- José Manuel nunes</p> <p>Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b></p> <p>Peça, de livre escolha, ou um andamento de sonatina.</p> <p>Uma peça do período Barroco.</p> <p><b>Prova eliminatória</b></p> <p>Peça obrigatória “Small Fry”- Norman Dello Joio.</p> <p>2- Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b></p> <p>Uma peça, de livre escolha.</p> <p>Uma peça, de livre escolha, ou um andamento de sonatina.</p> <p>Uma peça do período Barroco.</p> <p><b>Prova eliminatória</b></p> <p>Peça obrigatória “Danza de la Rosa” (Escenas poéticas nº III)- E. Granados</p>



	NÍVEL JÚNIOR-B- alunos até 14 anos de idade, contemplados na data limite de 31 de Julho de 2001.	<p>Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b>            Uma invenção a duas vozes ou uma das 23 Peças Fáceis de J.S. Bach .            Um andamento vivo de sonatina ou sonata do período clássico em diante.            Uma peça, de livre escolha, do período romântico ou posteriores.</p> <p><b>Prova eliminatória</b>            Peça obrigatória “Prelúdios” V e VI- António Fragoso            Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b>            Uma invenção a três vozes ou um prelúdio e Fugueta, ou um prelúdio e Fuga do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach .            Um andamento vivo de sonatina ou sonata do período clássico em diante.            Uma peça, de livre escolha, do período romântico ou posteriores.</p>
4ª 2003	<p>NÍVEL INFANTIL-A – alunos até 8 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2003.</p> <p>NÍVEL INFANTIL-B- alunos até 10 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2003.</p> <p>NÍVEL JÚNIOR- A - alunos até 12 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2003.</p> <p>NÍVEL JÚNIOR-B- alunos até 15 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2003.</p>	<p><b>Prova eliminatória:</b>            Peça obrigatória “Melodia e Outono” da obra “Viagens...peças didáticas para piano”            Um estudo, de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b>            Peça, de livre escolha, ou um andamento de sonatina, sonata ou concerto.            Uma peça do período Barroco.</p> <p><b>Prova eliminatória</b>            Peça obrigatória “Choro nº 3” da.1ª Suite Infantil de Guerra peixe            Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b>            Uma peça, de livre escolha, contrastante com a peça obrigatória.            Um andamento vivo de Sonatina, Sonata ou Concerto.            Uma peça do período Barroco</p> <p><b>Prova eliminatória</b>            Peça obrigatória “Dança” da obra “Canção e dança Portuguesas”            Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b>            Uma invenção a duas vozes ou uma das 23 Peças Fáceis de J.S. Bach .            Um andamento vivo de Sonata ou Concerto, Rondó ou Variações.            Uma peça, de livre escolha, contrastante com a Peça obrigatória.</p> <p><b>Prova eliminatória</b>            Peça obrigatória: Fernando Lopes Graça- “Jornada Gloriosa” do Álbum “Jovem Pianista”</p>

		<p>Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b></p> <p>Uma sinfonia ou <b>um prelúdio e Fuga</b> do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach .</p> <p>Um andamento vivo sonata, <b>Concerto, Rondó ou Variações</b></p> <p>Uma peça, de livre escolha, contrastante com a Peça obrigatória.</p>
5ª 2004	<p>INFANTIL-A – alunos até 8 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2004.</p> <p>INFANTIL-B- alunos até 10 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2004.</p> <p>JUVENIL- A - alunos até 12 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2004.</p> <p>JUVENIL-B- alunos até 15 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2004.</p>	<p><b>Prova única:</b></p> <p>Peça obrigatória “Minueto em Fá M” de Carlos Seixas (nº 5 a ) do 2º volume dos Cravistas portugueses (Edição Schott 4050)</p> <p>Um estudo, de livre escolha.</p> <p>Uma peça, de livre escolha, ou um andamento de sonatina, sonata ou concerto</p> <p>Uma peça do período Barroco.</p> <p><b>rova eliminatória</b></p> <p>Peça obrigatória “Toccata em Ré m” de Carlos Seixas (nº 14 ) do 1º volume dos Cravistas portugueses (Edição Schott 2382)</p> <p>Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b></p> <p>Uma peça, de livre escolha, contrastante com a peça obrigatória.</p> <p>Um andamento vivo de Sonatina, Sonata ou Concerto.</p> <p>Uma peça do período Barroco</p> <p><b>Prova eliminatória</b></p> <p>Peça obrigatória “Toccata em Dó M” de Carlos Seixas (nº 5 ) do 1º volume dos Cravistas portugueses (Edição Schott 2382)</p> <p>Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b></p> <p>Uma invenção a duas vozes ou uma das 23 Peças Fáceis de J.S. Bach .</p> <p>Um andamento vivo de Sonata ou Concerto, Rondó ou Variações.</p> <p>Uma peça, de livre escolha, contrastante com a Peça obrigatória.</p> <p><b>Prova eliminatória</b></p> <p>Peça obrigatória “Toccata em Ré m” de Carlos Seixas (nº 6 ) do 1º volume dos Cravistas portugueses (Edição Schott 2382)</p> <p>Um estudo de livre escolha.</p> <p><b>Prova Final</b></p> <p>Uma sinfonia ou um prelúdio e Fuga do” Cravo Bem Temperado” de J.S. Bach .</p> <p>Um andamento vivo sonata, Concerto, Rondó ou Variações.</p> <p>Uma peça, de livre escolha, contrastante com a Peça obrigatória.</p>

6º2005	<p>INFANTIL A – alunos até 8 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2005.</p> <p>INFANTIL B- alunos até 10 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2005.</p> <p>JUVENIL A - alunos até 12 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2005.</p> <p>JUVENIL B- alunos até 15 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2005.</p> <p>JUVENIL C- alunos até 18 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2005.</p>	<p><b>Prova obrigatória:</b>  Peça obrigatória “Cantilena” Luiz Costa  Estudo de livre escolha.  Peça do período Barroco.</p> <p><b>Prova final</b>  Peça de livre escolha.  Andamento vivo de sonatina.  Peça de livre escolha contrastante com o restante programa apresentado.</p> <p><b>Prova eliminatória</b>  Peça obrigatória “ Figurinhas de Porcelana” Luiz Costa  Estudo de livre escolha  Peça do Período Barroco</p> <p><b>Prova Final</b>  Peça de livre escolha do período Romântico.  Andamento vivo de Sonata ou Sonatina.  Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória</b>  Peça obrigatória “Canção do berço” Luiz Costa  Estudo de livre escolha.  Invenção a duas vozes ou uma das 23 Peças Fáceis de J.S. Bach .</p> <p><b>Prova Final:</b>  Peça de livre escolha do período Romântico.  Andamento vivo de Sonata Rondó ou Variações do Período Clássico .  Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade)</p> <p>Prova eliminatória  1- Peça obrigatória “Campanários” Luiz Costa (dos “Poemas do Monte Op. 3)  2- Estudo de livre escolha.  3-Sinfonia ou um prelúdio e Fuga do” Cravo Bem Temperado” de J.S. Bach</p> <p><b>Prova Final:</b>  Peça de livre escolha do período Romântico.  Andamento vivo de Sonata Rondó ou Variações do Período Clássico .  Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade)</p> <p>Peça obrigatória “Cachoeiras da Serra” Luiz Costa (dos “Cenários” Op.13)  Estudo de livre escolha entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninov, Moszowsky.  Prelúdio e Fuga do” Cravo Bem Temperado” de J.S. Bach .</p>
--------	---	---

		<b>Prova Final</b> Sonata Integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven Peça de livre escolha do <b>Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade)</b>
7ª 2006	<p>INFANTIL A – alunos até 8 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2006.</p> <p>INFANTIL B- alunos até 10 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2006.</p> <p>JUVENIL A - alunos até 12 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2006.</p> <p>JUVENIL B- alunos até 15 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2006.</p> <p>JUVENIL C- alunos até 18 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2006.</p>	<b>Prova única:</b> Peça obrigatória “Baixo ostinato nº18”- Música para Crianças- fernando Lopes -Graça Estudo de livre escolha. Peça de livre escolha. <b>Prova eliminatória</b> Peça obrigatória “Ballata nº 18”-Álbum “Jovem Pianista”- Fernando Lopes-Graça Estudo de livre escolha Peça do Período Barroco <b>Prova Final</b> Peça de livre escolha. Andamento vivo de Sonatina ou Sonata. <b>Prova eliminatória</b> Peça obrigatória “A Espanholita nº 14” Álbum “Jovem Pianista”- Fernando Lopes-Graça Estudo de livre escolha. Invenção a duas vozes ou uma das 23 Peças Fáceis de J.S. Bach . <b>Prova Final:</b> Peça de livre escolha do período Romantico. Andamento vivo de Sonata Rondó ou Variações do Período Clássico . Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade) <b>Prova eliminatória</b> Peça obrigatória “ Prelúdio nº III” – Armando José Fernandes Estudo de livre escolha. Sinfonia ou Prelúdio e Fuga do “Cravo Bem temperado de ”J.S. Bach <b>Prova Final:</b> Peça de livre escolha do período Romantico. Andamento vivo de Sonata Rondó ou Variações do Período Clássico . Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade) Peça obrigatória “Fandango”- Obra “Três Peças”- Armando José Fernandes Estudo de livre escolha entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabine, Debussy, Rachmaninov, Moszowsky. Prelúdio e Fuga do” Cravo Bem Temperado” de J.S. Bach . <b>Prova Final</b> Sonata Integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven

		Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade)
8ª 2007	<p>INFANTIL A – alunos até 8 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2007.</p> <p>INFANTIL B- alunos até 10 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2007.</p> <p>JUVENIL A - alunos até 12 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2007.</p> <p>JUVENIL B- alunos até 15 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2007.</p> <p>JUVENIL C- alunos até 18 anos de idade, contemplados na data limite de 30 de Junho de 2007.</p>	<p><b>Prova única:</b> Peça obrigatória “A pequena Onda Do Mar”- Viagens Catarina Cunha Estudo de livre escolha. Peça de livre escolha.</p> <p><b>Prova eliminatória</b> Peça obrigatória “Mãos Cruzadas” Livro de maria Frederica Frederico Freitas. Estudo de livre escolha</p> <p><b>Prova Final</b> Peça do Período Barroco Peça de livre escolha de compositor estrangeiro contrastante com a anterior Andamento vivo de Sonatina ou Sonata.</p> <p><b>Prova eliminatória</b> Peça obrigatória “Ária e Gavotte” 3 Peças séc. XVIII António Fragoso Estudo de livre escolha. Invenção a duas vozes ou uma das 23 Peças Fáceis de J.S. Bach .</p> <p><b>Prova Final:</b> Peça de livre escolha do período Romântico. Andamento vivo de Sonata Rondó ou Variações do Período Clássico . Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (séc. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória</b> Peça obrigatória “Esperance” Images Óscar da Silva Estudo de livre escolha. Sinfonia ou Prelúdio e Fuga do “Cravo Bem temperado de ”J.S. Bach .</p> <p><b>Prova Final:</b> Peça de livre escolha do período Romantico. Andamento vivo de Sonata Rondó ou Variações do Período Clássico . Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória</b> Peça obrigatória “Prelúdio V” Livro 15 Prelúdios Luís Freitas Branco Estudo de livre escolha entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabine, Debussy, Rachmaninov, Moszowsky. Prelúdio e Fuga do” Cravo Bem Temperado” de J.S. Bach .</p> <p><b>Prova Final</b> Sonata Integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven Peça de livre escolha do Período Romântico.</p>

		<p>Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade)</p> <p><i>Nota: Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os 40 Minutos, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.</i></p>
9ª 2008	<p><b>INFANTIL A até 8 anos</b></p> <p><b>INFANTIL B até 10 anos</b></p> <p><b>JUVENIL A até 12 anos</b></p> <p><b>JUVENIL B até 15 anos</b></p> <p><b>JUVENIL C até 18 anos</b></p>	<p><b>Prova única:</b>  Peça obrigatória – “Um barquinho” de Olga Silva  Estudo de livre escolha  Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória</p> <p><b>Prova única:</b>  Peça obrigatória – “O meu menino” de Olga Silva  Estudo de livre escolha  Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória</p> <p><b>Prova eliminatória:</b>  Estudo de livre escolha  Uma peça do Período Barroco</p> <p><b>Prova final:</b>  Peça de um Compositor Português  Andamento vivo de Sonatina, Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico  Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória:</b>  Estudo de livre escolha  Invenção a 2 vozes / 3 vozes ou Prelúdio e Fuga do “<i>Cravo Bem Temperado</i>” de J. S. Bach</p> <p><b>Prova final:</b>  Peça de um Compositor Português  Andamento vivo de Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico  Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória:</b>  Peça de livre escolha de um Compositor Português  Estudo de livre escolha de entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninov, Moszkowsky  Prelúdio e Fuga do “<i>Cravo Bem Temperado</i>” de J. S. Bach</p> <p><b>Prova Final</b>  Peça obrigatória de um Compositor Português  Sonata Integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven</p>

		Peça de livre escolha do Período Moderno ou Contemporâneo (sec. XX até à actualidade)
10ª 2009	<b>INFANTIL A até 8 anos</b>	<b>Prova única:</b> Peça obrigatória – “Valsa” de Nataliya Unru Estudo de livre escolha Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória
	<b>INFANTIL B até 10 anos</b>	<b>Prova única:</b> Peça obrigatória – “Samba Lê Lê” e Enóe Ferrão Estudo de livre escolha Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória
	<b>JUVENIL A até 12 anos</b>	<b>Prova eliminatória:</b> Estudo de livre escolha Uma peça do Período Barroco
	<b>JUVENIL B até 15 anos</b>	<b>Prova final:</b> Peça de um Compositor Português Andamento vivo de Sonatina, Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)
	<b>JUVENIL C até 18 anos</b>	<b>Prova eliminatória:</b> Estudo de livre escolha Invenção a 2 vozes / 3 vozes ou Prelúdio e Fuga do “ <i>Cravo Bem Temperado</i> ” de J. S. Bach <b>Prova final:</b> Peça de um Compositor Português Andamento vivo de Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade) <b>Prova eliminatória:</b> Peça de um Compositor Português Estudo de livre escolha de entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninov, Moszkowsky Prelúdio e Fuga do “ <i>Cravo Bem Temperado</i> ” de J. S. Bach <b>Prova final<sup>147</sup>:</b> Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven Peça de livre escolha do Período Romântico, Moderno ou Contemporâneo (Séc. XX até à

<sup>147</sup> Observação: Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os 35 Minutos, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.

	<p><b>NÍVEL SUPERIOR até 23 anos</b></p>	<p>actualidade)</p> <p><b>Prova final<sup>148</sup>:</b>  Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven  Peça de livre escolha do Período Romântico, Moderno ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória:</b>  Peça obrigatória “Canção sem palavras” Op. 67 nº 4 de F. Mendelssohn” <sup>149</sup>  Estudo de livre escolha de entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninov  Prelúdio e Fuga do “Cravo Bem Temperado” de J. S. Bach, Suite (Francesa ou Inglesa) ou Partita, Toccatas, Fantasias Cromática, Concerto Italiano de J. S. Bach</p> <p><b>Prova final<sup>150</sup>:</b>  Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven  Peça de um Compositor Português  Uma obra relevante do Período Romântico e/ ou do séc. XX.</p>
--	--	--

<sup>148</sup> *Observação: Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os 35 Minutos, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.*

<sup>149</sup> A escolha deste compositor deve-se ao facto de se comemorarem os 200 anos do seu nascimento.

<sup>150</sup> *Observação: Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os 50 Minutos, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.*



11ª 2010	<b>INFANTIL A até 8 anos</b>	<b>Prova única:</b> Peça obrigatória – " <i>Minha amora madura</i> " <sup>151</sup> de Carlos Branco Estudo de livre escolha Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória
	<b>INFANTIL B até 10 anos</b>	<b>Prova única:</b> Peça obrigatória – " <i>Beirilando</i> " <sup>152</sup> de Carlos Branco Estudo de livre escolha Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória
	<b>JUVENIL A até 12 anos</b>	<b>Prova eliminatória:</b> Estudo de livre escolha Uma peça do Período Barroco Peça de um Compositor Português <b>Prova final:</b> Andamento vivo de Sonatina, Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)
	<b>JUVENIL B até 15 anos</b>	<b>Prova eliminatória:</b> Peça de um Compositor Português Estudo de livre escolha Invenção a 2 vozes / 3 vozes ou Prelúdio e Fuga do " <i>Cravo Bem Temperado</i> " de J. S. Bach <b>Prova final:</b> Andamento vivo de Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)
	<b>JUVENIL C até 18 anos</b>	<b>Prova eliminatória:</b> Peça de um Compositor Português Estudo de livre escolha de entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninov, Moszkowsky Prelúdio e Fuga do " <i>Cravo Bem Temperado</i> " de J. S. Bach <b>Prova final</b> <sup>153</sup> : Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven

<sup>151</sup> Obra composta pelo Prof. Carlos Branco, director pedagógico da AMDF para o Concurso Internacional (Regulamento do 10º Concurso Internacional "Cidade do Fundão").

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Observação: Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os 35 Minutos, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.*

	<b>NÍVEL SUPERIOR até 23 anos</b>	<p>Peça de livre escolha do Período Romântico, Moderno ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória:</b>  Peça de um compositor Português  Estudo de livre escolha de entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninov  Um Nocturno de Chopin</p> <p><b>Prova final:</b>  Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven  Obra Polifónica à escolha do candidato</p> <p><b>Observação:</b> Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os <b>45 Minutos</b>, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.</p>
12ª 2011	<p><b>Nível I até 8 anos</b></p> <p><b>Nível II até 10 anos</b></p> <p><b>Nível III até 12 anos</b></p>	<p><b>Prova única:</b>  Peça obrigatória – “<i>Braços</i>”<sup>154</sup> de Duarte Silva  Estudo de livre escolha  Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória</p> <p><b>Prova única:</b>  Peça obrigatória – “<i>Chamarrita</i>”<sup>155</sup> de Duarte Silva  Estudo de livre escolha  Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória</p> <p><b>Prova eliminatória:</b>  Estudo de livre escolha  Uma peça do Período Barroco  Peça de um Compositor Português</p> <p><b>Prova final:</b>  Andamento vivo de Sonatina, Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico  Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória:</b>  Peça de um Compositor Português</p>

<sup>154</sup> Obra composta por Duarte P. Dinis Silva, compositor e professor da AMDF para o Concurso Internacional, tendo-se baseado no Cancioneiro Açoriano (Regulamento do 12º Concurso Internacional “Cidade do Fundão”).

<sup>155</sup> *Ibid.*

	<p><b>Nível IV até 15 anos</b></p> <p><b>Nível V até 18 anos</b></p> <p><b>NÍVEL SUPERIOR até 23 anos</b></p>	<p>Estudo de livre escolha</p> <p>Invenção a 2 vozes / 3 vozes ou Prelúdio e Fuga do “<i>Cravo Bem Temperado</i>” de J. S. Bach</p> <p><b>Prova final:</b></p> <p>Andamento vivo de Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico</p> <p>Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p> <p><b>Prova eliminatória:</b></p> <p>Peça de um Compositor Português</p> <p>Estudo de livre escolha de entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninov, Moszkowsky</p> <p>Prelúdio e Fuga do “<i>Cravo Bem Temperado</i>” de J. S. Bach</p> <p><b>Prova final<sup>156</sup>:</b></p> <p>Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven e Shubert</p> <p>Peça de livre escolha do Período Romântico, Moderno ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p> <p>Observação: A duração da prova final deste nível não deverá exceder os 35 minutos.</p> <p><b>Prova eliminatória:</b></p> <p>Peça de um compositor Português</p> <p>Estudo de livre escolha de entre os seguintes compositores: Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninov</p> <p>Um Nocturno de Chopin</p> <p><b>Prova final:</b></p> <p>Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven e Shubert</p> <p>Obra Polifónica à escolha do candidato</p> <p><b>Observação:</b> Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os <b>45 Minutos</b>, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.</p>
13ª 2012	<p><b>Nível I até 8 anos</b></p> <p><b>Nível II até 10 anos</b></p>	<p><b>Prova única:</b></p> <p>Peça obrigatória – “<i>Valsa dos Cinco</i>”<sup>157</sup> de Dário Cunha</p> <p>Estudo de livre escolha</p> <p>Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória</p> <p><b>Prova única:</b></p> <p>Peça obrigatória – “<i>Pentatolice</i>”<sup>158</sup> de Dário Cunha</p>

<sup>156</sup> Observação: Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os 35 Minutos, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.

<sup>157</sup> Obra composta por Dário Cunha, professor da AMDF para o Concurso Internacional (Regulamento do 13ª Concurso Internacional “Cidade do Fundão”).

<sup>158</sup> *Ibid.*

	<b>Nível III até 12 anos</b>	<p>Estudo de livre escolha</p> <p>Peça de livre escolha contrastante com a peça obrigatória</p> <p><b>Prova eliminatória:</b></p> <p>Estudo de livre escolha</p> <p>Uma peça do Período Barroco</p> <p>Peça de um Compositor Português</p> <p><b>Prova final:</b></p> <p>Andamento vivo de Sonatina, Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico</p> <p>Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p>
	<b>Nível IV até 15 anos</b>	<p><b>Prova eliminatória:</b></p> <p>Peça de um Compositor Português</p> <p>Estudo de livre escolha</p> <p>Peça do período barroco desde das invenções a 2 vozes de J. S. Bach</p> <p><b>Prova final:</b></p> <p>Andamento vivo de Sonata, Rondó ou Variações do Período Clássico</p> <p>Peça de livre escolha do Período Romântico ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p>
	<b>Nível V até 18 anos</b>	<p><b>Prova eliminatória:</b></p> <p>Peça de um Compositor Português</p> <p>Estudo virtuoso de livre escolha</p> <p>Preludio e Fuga do “Cravo Bem Temperado” de J. S. Bach</p> <p><b>Prova final<sup>159</sup>:</b></p> <p>Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven e Shubert</p> <p>Peça de livre escolha do Período Romântico, Moderno ou Contemporâneo (Séc. XX até à actualidade)</p> <p>Observação: A duração da prova final deste nível não deverá exceder os 35 minutos.</p>
	<b>NÍVEL SUPERIOR até 23 anos</b>	<p><b>Prova eliminatória:</b></p> <p>Peça de um compositor Português</p> <p>Estudo virtuoso de livre escolha</p> <p>Obra Polifónica do período barroco à escolha do candidato</p> <p><b>Prova final<sup>160</sup>:</b></p>

<sup>159</sup> Observação: Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os 35 Minutos, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.

<sup>160</sup> Observação: Neste nível, a duração da Prova Final não deverá exceder os 45 Minutos, sob pena de as provas serem interrompidas pelo Júri.

		<p>Sonata integral de entre os seguintes compositores: Haydn, Mozart, Beethoven e Shubert</p> <p>Obra à escolha do Candidato entre os seguintes compositores: C. Debussy, Erik Satie, M. Ravel, F. Poulenc e Darius Milhaud</p>
--	--	---

**Anexo 13- Concorrentes por edições/ano do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante Piano**

<b>Edição</b>	<b>Ano</b>	<b>Nível 1/ Infantil A</b> Nº total (Nº Estran- geiros)	<b>Nível 2/ Infantil B</b> Nº total (Nº Estrangeiros )	<b>Nível 3/ Juvenil A</b> Nº total (Nº Estrangeiros)	<b>Nível 4/ Juvenil B</b> Nº total (Nº Estran- geiros)	<b>Nível 5/ Juvenil C</b> Nº total (Nº Estran- geiros)	<b>Superior</b> Nº total (Nº Estrangeir os)	<b>Piano a 4 mãos</b>	<b>Estrangei- ros</b>	<b>Portu- gueses</b>	<b>Total</b>	<b>Países estrangeiros</b>
<b>1</b>	<b>1999</b>	6	19	21	10	-	-	-	-	56	56	-
<b>2</b>	<b>2000</b>	5	22	11	23	8	-	-	-	69	69	-
<b>3</b>	<b>2001</b>	3	23 (3)	15 (3)	6 (3)	-	-		9	38	47	Espanha
<b>4</b>	<b>2003</b>	8	12	17 (1)	16 (1)	-	-	-	2	51	53	Espanha (Vigo, Mérida e Verim)
<b>5</b>	<b>2004</b>	6 (1)	6 (2)	13	13 (5)	-	-	-	8	30	38	Espanha, Polónia, Rússia, Ucrânia
<b>6</b>	<b>2005</b>	6 (3)	9 (2)	8 (1)	7 (3)	10 (2)	-	-	11	39	50	Espanha, Itália, Ucrânia, Rússia, Uzbequistão, Brasil
<b>7</b>	<b>2006</b>	6 (1)	6 (1)	8 (4)	5 (5)	5 (2)	-		14	16	30	Espanha, Polónia, Rússia, Estónia, Brasil, Letónia, África do Sul
<b>8</b>	<b>2007</b>	10 (3)	8 (2)	8 (3)	3 (1)	2 (1)		2 (1 dueto)	9	24	33	Espanha, Polónia,

												Rússia, Uzbequistão, Coreia do Sul Roménia
<b>9</b>	<b>2008</b>	5	11 (2)	10 (3)	16 (1)	6 (1)	-		7	41	48	Espanha, Rússia
<b>1 0</b>	<b>2009</b>	7	8 (1)	10(2)	8 (2)	4 (2)	4(2)		9	32	41	Espanha, Mongólia, Ucrânia, Rússia
<b>1 1</b>	<b>2010</b>	8 (2)	19 (3)	11 (3)	10 (3)	7	4 (2)		13	46	59	Espanha, Mongólia, Brasil
<b>1 2</b>	<b>2011</b>	7	17 (5)	10 (1)	10 (1)	5 (4)	5 (3)				54	Espanha Mongólia Ucrânia Republica Popular da China
<b>1 3</b>	<b>2012</b>	8	15	8	11 (3)	6 (1)	3 (1)		5	46	51	Espanha Mongólia Geórgia Ucrânia

**Anexo 14 – Edições, duração, promotores, comissão organizadora, vagas por nível, âmbito geográfico, prémios, peças obrigatórias do Concurso de piano do Fundão ao longo das treze edições.**

<b>Edição</b>	<b>Duração</b>	<b>Níveis</b>	<b>Promotores</b>	<b>Comissão Organizadora</b>	<b>Vagas por nível</b>	<b>Âmbito Geográfico</b>	<b>Prémios</b>	<b>Peça Obrigatória</b>
<i>I Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i>	30 de Junho a 3 de Julho de 1999	4	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		15	Nacional	<b>Nível 1-</b> 1º Conta Poupança 40.000\$ + Diploma 2º Conta Poupança 20.000\$ + Diploma 3º 15.000\$ + Diploma <b>Prémio melhor aluno da região da beira-baixa</b> 10.000\$+ Diploma Nota: Mesmos prémios para os outros Níveis	Peças de compositores portugueses (J.M. Nunes, F. L. Graça)
<i>II Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i>	2 a 8 de Julho de 2000	5	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		15	Nacional	<b>Nível 1-</b> 1º Conta Poupança 50.000\$ + Diploma 2º Conta Poupança 25.000\$ + Diploma 3º 15.000\$ + Diploma <b>Prémio melhor aluno da região da beira-baixa</b> 12.000\$+ Diploma Mesmos prémios para os outros Níveis	Peça Brasileira ou sobre tema Luso-Brasileiro.
<i>III Concurso Internacional Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i>	1 a 7 de Julho de 2001	4	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão	Enóe Ferrão Olga Silva Tamara Antontseva José Manuel Nunes Carlos Branco João Correia	20	Nacional/ Regiões autónomas de Espanha que fazem Fronteira com Portugal (Galiza, Castilha Y Leon, Extremadura e Andaluzia)	<b>Nível Infantil A</b> 1º Conta Poupança 60.000\$ + Diploma 2º Conta Poupança 30.000\$ + Diploma 3º 20.000\$ + Diploma <b>Prémio melhor aluno da região da beira-baixa</b> 10.000\$+ Diploma <b>Prémio para melhor aluno da Região da Beira-Baixa</b> 15.000\$ + Diploma Mesmos prémios para os outros Níveis <b>PRÉMIO REVELAÇÃO DO CONCURSO</b> -Conta Poupança de 20.000\$+ Diploma	Música de compositores Portugueses, Espanhóis e Americanos.
<i>IV Concurso</i>	29 de Junho a	4	Santa Casa da Misericórdia do Fundão,		20	Internacional	<b>Nível Infantil A</b> 1º 500 €	Música de compositores



<i>Internacio nal Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i>	5 de Julho de 2003		Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão				2º 400 € 3º 350 € <b>Nível Infantil B</b> 1º 500 € 2º 400 € 3º 350 € <b>Nível Júnior A</b> 1º 600 € 2º 500 € 3º 400 € <b>Nível Júnior B</b> 1º 750 € 2º 600 € 3º 450 € <b>Prémio para melhor candidato da Região da Beira-Baixa 100 €</b> <b>PRÉMIO REVELAÇÃO DO CONCURSO 100 €</b>	Portugueses e Brasileiros
<i>V Concurso Internacio nal Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i>	4 a 10 de Julho de 2004	4	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		20	Internacional	<b>Nível Infantil A</b> 1º 300 € 2º 200 € 3º 150 € <b>Nível Infantil B</b> 1º 300 € 2º 200 € 3º 150 € <b>Nível Júnior A</b> 1º 500 € 2º 300 € 3º 200 € <b>Nível Júnior B</b> 1º 600 € 2º 400 € 3º 300 € <b>Prémio para melhor candidato da Região da Beira-Baixa 100 €</b>	Peças de compositor português (Carlos Seixas).

							<b>PRÉMIO REVELAÇÃO DO CONCURSO 100 €</b>	
VI <i>Concurso Internacional Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i>	3 a 9 de Julho de 2005	5	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		20	Internacional	<b>Nível Infantil A</b> 1º 300 € 2º 200 € 3º 150 € <b>Nível Infantil B</b> 1º 300 € 2º 200 € 3º 150 € <b>Nível Júnior A</b> 1º 500 € 2º 300 € 3º 200 € <b>Nível Júnior B</b> 1º 500 € 2º 300 € 3º 200 € <b>Nível Júnior C</b> 1º 700 € 2º 500 € 3º 400 € <b>Prémio para melhor candidato da Região da Beira-Baixa 150 €</b> <b>PRÉMIO ESPECIAL LUÍS COSTA</b> (Melhor interpretação da peça Portuguesa) 150 €	Peças de compositor português (Luiz Costa).
VII <i>Concurso Internacional Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i>	2 a 8 Julho 2006	5	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		20	Internacional	<b>Nível Infantil A</b> 1º Diploma + CD ou Partitura 2º Diploma + CD ou Partitura 3º Diploma + CD ou Partitura <b>Nível Infantil B</b> 1º Diploma + CD ou Partitura 2º Diploma + CD ou Partitura 3º Diploma + CD ou Partitura <b>Nível Júnior A</b>	Peças de compositor português (Lopes-Graça).

							1º 500 € 2º 300 € 3º 200 € <b>Nível Júnior B</b> 1º 500 € 2º 300 € 3º 200 € <b>Nível Júnior C</b> 1º 700 € 2º 500 € 3º 400 €  <b>Prémio para melhor candidato da Região da Beira-Baixa 150 €</b> <b>PRÉMIO REVELAÇÃO DO CONCURSO 150 €</b> <b>Melhor Interpretação da Peça Portuguesa</b>	
<i>Concurso Internacional Juvenil de Piano Cidade do Fundão</i>	1 a 7 de Julho de 2007	5 ma is a 4 mão s	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		20	Internacional	<b>Piano a solo</b> <b>Nível Infantil A</b> 1º Diploma + CD ou Partitura 2º Diploma + CD ou Partitura 3º Diploma + CD ou Partitura <b>Nível Infantil B</b> 1º Diploma + CD ou Partitura 2º Diploma + CD ou Partitura 3º Diploma + CD ou Partitura <b>Nível Júnior A</b> 1º 500 € 2º 300 € 3º 200 € <b>Nível Júnior B</b> 1º 500 € 2º 300 € 3º 200 € <b>Nível Júnior C</b>	Peças de compositores portugueses (Catarina Cunha, Frederico de Freitas, António Fragoso, Óscar da Silva, Luís Freitas Branco).

							1º 700 € 2º 500 € 3º 400 € <b>Prémio para melhor candidato da Região da Beira-Baixa 150 €</b> <b>PRÉMIO REVELAÇÃO DO CONCURSO 150 €</b> <b>Melhor Interpretação da Peça Portuguesa-</b> Diploma + CD ou Partitura <b>Piano a quatro mãos</b> <b>Nível I</b> 1º 150 € 2º 75 € <b>Nível II</b> 1º 250 € 2º 125 €	
<i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i>	30 de Junho a 6 de Julho de 2008	5	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		Não refere	Internacional	<b>Nível Infantil A</b> 1º Diploma + CD ou Partitura 2º Diploma + CD ou Partitura 3º Diploma + CD ou Partitura <b>Nível Infantil B</b> 1º Diploma + CD ou Partitura 2º Diploma + CD ou Partitura 3º Diploma + CD ou Partitura <b>Nível Júnior A</b> 1º 400 € 2º 200 € 3º 100 € <b>Nível Júnior B</b> 1º 500 € 2º 300 € 3º 200 € <b>Nível Júnior C</b> 1º 700 € + Concertos 2º 500 € 3º 400 €	Peças de compositores portugueses (Olga Silva e Fernando Sor).

							<b>Prémio para melhor candidato da Região da Beira-Baixa 150 €</b> <b>PRÉMIO REVELAÇÃO DO CONCURSO 150 €</b> <b>Melhor Interpretação da Peça Portuguesa- Diploma + CD ou Partitura</b>	
10º <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i>	28 de Junho a 4 de Julho de 2009	6	Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Câmara Municipal do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		Não refere .	Internacional	<b>Infantil A</b> 1º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 2º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 3º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> <b>Infantil B</b> 1º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 2º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 3º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> <b>Juvenil A</b> 1º prémio <b>350€</b> 2º prémio <b>200€</b> 3º prémio <b>100€</b> <b>Juvenil B</b> 1º prémio <b>450€</b> 2º prémio <b>250€</b> 3º prémio <b>150€</b> <b>Juvenil C</b> 1º prémio <b>600€ + Concertos</b> 2º prémio <b>400€</b> 3º prémio <b>300€</b> <b>Nível Superior</b> 1º prémio <b>800€ + Concertos</b> 2º prémio <b>500€</b> 3º prémio <b>400€</b> <b>MELHOR CANDIDATO DA BEIRA INTERIOR</b> <b>150€</b> <b>PRÉMIO REVELAÇÃO</b> <b>150€</b> <b>MELHOR INTERPRETAÇÃO DE</b>	Peça de Nataliya Unru e Enóe Ferrão e peças de compositores portugueses à escolha.

							<b>PEÇA PORTUGUESA</b> Diploma e CD	
<i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i>	4 a 10 de Julho de 2010	6	Santa Casa da Misericórdia do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		Não refere	Internacional	<b>Infantil A</b> 1º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 2º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 3º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> <b>Infantil B</b> 1º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 2º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 3º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> <b>Juvenil A</b> 1º prémio <b>350€</b> 2º prémio <b>200€</b> 3º prémio <b>100€</b> <b>Juvenil B</b> 1º prémio <b>450€</b> 2º prémio <b>250€</b> 3º prémio <b>150€</b> <b>Juvenil C</b> 1º prémio <b>600€ + Concertos</b> 2º prémio <b>400€</b> 3º prémio <b>300€</b> <b>Nível Superior</b> 1º prémio <b>800€ + Concertos</b> 2º prémio <b>500€</b> 3º prémio <b>400€</b> <b>MELHOR CANDIDATO DA BEIRA INTERIOR</b> <b>150€</b> <b>PRÉMIO REVELAÇÃO</b> <b>150€</b> <b>MELHOR INTERPRETAÇÃO DE PEÇA PORTUGUESA</b> Diploma e CD	Peças de Carlos Branco e peças de livre escolha de compositores portugueses
<i>12º Concurso</i>	4 a 9 de Julho de	6	Santa Casa da Misericórdia do Fundão		Não refere	Internacional	<b>Nível I</b> 1º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b>	Peças de Duarte Silva e peças de livre

<i>Internacional Cidade do Fundão</i>	2011		e Academia e Música e Dança de Fundão				2º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 3º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> <b>Nível II</b> 1º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 2º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 3º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> <b>Nível III</b> 1º prémio <b>350€</b> 2º prémio <b>200€</b> 3º prémio <b>100€</b> <b>Nível IV</b> 1º prémio <b>450€</b> 2º prémio <b>250€</b> 3º prémio <b>150€</b> <b>Nível V</b> 1º prémio <b>600€</b> 2º prémio <b>400€</b> 3º prémio <b>300€</b> <b>Nível Superior</b> 1º prémio <b>800€ + Concerto</b> 2º prémio <b>500€</b> 3º prémio <b>400€</b> <b>MELHOR CANDIDATO DA BEIRA INTERIOR</b> 150€ <b>PRÉMIO REVELAÇÃO</b> 150€ <b>MELHOR INTERPRETAÇÃO DE PEÇA PORTUGUESA</b> Diploma + CD ou Partitura	escolha de compositores portugueses.
13º <i>Concurso Internacional Cidade do Fundão</i>	2 a 7 de Julho de 2012	6	Santa Casa da Misericórdia do Fundão e Academia e Música e Dança de Fundão		Não refere	Internacional	<b>Nível I</b> 1º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 2º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 3º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> <b>Nível II</b> 1º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b>	Peças de Dário Cunha e peças de livre escolha de compositores portugueses.

							2º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> 3º prémio <b>Diploma + CD ou Partitura</b> <b>Nível III</b> 1º prémio <b>300€</b> 2º prémio <b>200€</b> 3º prémio <b>100€</b> <b>Nível IV</b> 1º prémio <b>400€</b> 2º prémio <b>250€</b> 3º prémio <b>150€</b> <b>Nível V</b> 1º prémio <b>600€</b> 2º prémio <b>400€</b> 3º prémio <b>300€</b> <b>Nível Superior</b> 1º prémio <b>800€ + Prémio especial<sup>161</sup></b> 2º prémio <b>500€</b> 3º prémio <b>400€</b> <b>MELHOR CANDIDATO DA BEIRA INTERIOR</b> Diploma + CD <b>PRÉMIO REVELAÇÃO</b> Diploma + CD <b>MELHOR INTERPRETAÇÃO DE PEÇA PORTUGUESA</b> Diploma + CD	
--	--	--	--	--	--	--	--	--

<sup>161</sup> Concerto como solista com a Orquestra Sinfónica de FAMES em Vitória, Espírito Santo (Brasil). Este prémio será atribuído apenas a 1 vencedor deste nível, no conjunto das 3 variantes, indicado pelos elementos do júri.



**Anexo 15 - Concorrentes premiados e respectivos prémios da 11ª edição do *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, variante piano, em 2010.**

<b>Categorias</b>	<b>1º Prémio</b>	<b>2º Prémio</b>	<b>3º Prémio</b>	<b>Menção Honrosa</b>
Infantil A	–Enkhtuvshin Tsovoov	Bayartsetseg Mandukhai (ex-aequo) Tiago Carvalho Santos (ex-aequo)	– Esther Alexandre Ballesteros Pereira Branco (ex-aequo) – Mafalda Cruzeiro Almeida de Oliveira (ex-aequo)	
Infantil B	– Carlos Duarte Gaspar Lopes (ex-aequo) –Margarida Monteiro Gavinhos Martins Pacheco (ex-aequo)	– António Emanuel Guimarães Dias (ex-aequo) – Bernardo Dinis Alves Oliveira Lopes de Matos (ex-aequo)	– Pedro Marques Rodrigues Figueiredo Oliveira	–Bulganramir Nomin-Erdene – Dorj Orgil – Eric Alexandru Aelenei – Luís Carreira Alves do Poço – Miguel Alexandre Melo Fernandes
Juvenil A	Filipe Miguel Madeira Gaio Pereira (ex-aequo) – Tomás André Garcia de Matos (ex-aequo)	Ava Catarina Lobo Passos	Ema Da Costa Lecomte	Damaochir Munkhochir – Mariana Carreira Alves do Poço – Pedro Nuno Mesquita De Oliveira Nogueira
Juvenil B	Não atribuído	–Marta Cardoso Patrocínio	–Pedro Patrocínio Borges	– Ana Catarina Francisco Pires – Pedro Viana Silvestre
Juvenil C	–Edgar Dinis Almeida Cardoso	– Sara Inês Silva Vaz	– Não Atribuído	– Diogo Alexandre da Costa Simões
Superior	Bernardo Nobre Charrua de Pinho Pinhal	– Não atribuído	– Não atribuído	– Maria Inês Ferreira Pires de Andrade

<b>Prémios</b>	<b>Concorrentes premiados</b>
Melhor Candidato da Beira Baixa	– Margarida Monteiro Gavinhos Martins Pacheco
Prémio Revelação	– Não atribuído
Melhor Interpretação da Peça Portuguesa	– Maria Inês Ferreira Pires De Andrade

<b>Prémio especial</b> <sup>162</sup>	<b>Renan Colombo Simões (concorrente da variante de guitarra, da categoria superior)</b>
---------------------------------------	--

---

<sup>162</sup> Concerto como solista com a Orquestra Sinfónica de AMES em Vitória, Espírito Santo (Brasil), atribuído apenas ao vencedor das três categorias superiores, indicado pelos elementos do júri.

**Anexo 16 – Respostas dos premiados da edição de 1999 do I Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão.**

Premiados da 1ª edição do Concurso Juvenil de Piano Cidade do Fundão	Seguiu piano a nível superior		Seguiu os estudos de piano em Portugal		Onde prosseguiu os estudos de piano?	Actividade lectiva		Concertos a solo em 2010		Concertos em Ensemble em 2010		Concertos a solo com orquestra em 2010	
	Sim	Não	Sim	Não		Sim	Não	Sim (Quantos)	Não	Sim (Quantos)	Não	Sim (Quantos)	Não
Taissa Poliakova Cunha (21 anos)	1	0	0	1	Espanha	0	1	1 (3)	0	1 (3)	0	0	1
Jorge Manuel Liberam Antunes (21 anos)	0	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ricardo Almeida Vicente	1	0	1	0	Portugal	1	0	1 (1)	0	1 (1)	0	0	1
Miguel Ramos Félix (23 anos)	0	1	-	-	-	1	0	1 (3)	0	1 (5)	0	0	1
Maria Mendo	1	0	0	1	Bélgica	0	1	1 (3)	0	1 (3)	0	0	1
Premiado 1	1	0	0	1	Inglaterra	0	1	1 (7)	0	1	0	1 (1)	0
Carlota Amado (24)	1	0	0	1	Alemanha	1	0	1 (5)	0	1 (3)	0	1 (1)	0
Teresa Doutor Duarte	1	0	0	1	Inglaterra	0	1	1 (3) 0	0	1 (3)	0	0	1
Catarina Fortunato	1	0	1	0	Portugal	1	0	1 (4)	0	1 (5)	0	0	1
Nuno Campos	0	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
António Maria Mesquita Cartaxo (25 anos)	1	0	0	1	Bélgica	0	1	1 (3)	0	0	1	0	1

## **Anexo 17- Transcrição da entrevista realizada à Professora Cristina Margotto**

**Eu:** Como surgiu o convite para fazer parte do júri do Concurso Internacional Cidade do Fundão? De quem partiu a iniciativa?

**Professora Christina Margotto:** Eu conheci o João Correia, não sei em que ano foi, e telefonou-me para minha casa no Porto e perguntou-me se eu queria dar aulas lá na escola, que alguém tinha falado de mim, penso que foi um bailarino que trabalhou no Fundão naquela altura.. Eu não podia porque trabalhava no Porto e em Santo Tirso também e fiquei muito honrada pelo convite e me disponibilizei a ajudá-lo para encontrar uma solução para isso.. passado um tempo eu pensei que seria melhor para eles uma professora que morasse lá, por causa das estradas e tudo mais. E acabei por ajudar por trazer uma pessoa que veio do Brasil e na altura ficou por lá, e depois passados um ou dois anos eles criaram o concurso do Fundão. Na altura o João me pediu uma ajuda para a indicação de nomes, até foi a altura a primeira pessoa no júri foi a Tânia Achot, eu não sei se nessa altura fui eu que ajudei a contactá-la, mas a partir daí eu sempre fui ajudando a dar nomes, eles sempre me pediram essa opinião e também a estruturar o programa, dando opinião, que se chegou até hoje... A nível do programa, eles já tinham montado e eu fui colaborando, a partir que cada ano que ia acontecendo, via-mos o que tinha funcionado e o que não tinha funcionado, ou pelas inscrições ou pelos pedidos, pelas questões que as pessoas colocavam e para encontrar um programa que não dificultasse a vida dos candidatos, mas sim que facilita-se, que não compromettesse o trabalho deles na escola, que não fosse ainda acrescentar mais obras em cima do programa obrigatório das escolas, dos conservatórios, que fosse compatível. Que eles pudessem aproveitar... foi-se estruturando, de ano para ano, sentindo o que seria melhor... para nós ouvirmos o candidato, para conhecer melhor no pouquinho tempo que temos nos dois dias... uma a minha opinião junto com eles, sugestões... além das outras pessoas que estavam envolvidas da parte do grupo de piano.

**Eu:** Uma vez que integrou, desde o início (salvo a terceira edição), o júri do concurso de piano do Fundão, gostava que partilhasse comigo essa sua experiência. Tem observado algum tipo de transformação no ao longo das várias edições?

**Professora Christina Margotto:** Sim, acho que cada vez vai evoluindo, a apresentação dos candidatos, que aparecem lá muito bem preparados, aparece muita gente talentosa, e acho que a forma como os resultados foram sendo dados, procurando o maior rigor, honestidade, imparcialidade, nós estamos no júri e muitas vezes nem sabemos de que

escola e qual o professor do aluno, é uma coisa que não se coloca, completamente à parte, e muitas vezes a pessoa sabe quem é, mas nem comenta nada, existe uma integridade muito grande nesse júri e uma defesa nesse sentido, nessa conduta.. é evidente que os júris podem falhar, mas são cinco que falham, mas não é absolutamente por tendência...

**Eu: Ao referir que um aluno é talentoso, ao que se refere?**

**Professora Christina Margotto:** O talento engloba uma serie de coisas, uma independência, uma musicalidade, técnica, facilidade, disponibilidade no instrumento, a gente sente quando uma pessoa é espontânea e natural, e aquilo sai facilmente, aliado ao trabalho evidentemente...

**Eu: Já integrou outros júris de outros concursos? Quais?**

**Professora Christina Margotto:** Sim, *St Sebastian* em Espanha e *Beethoven* na Itália. E depois outros júris de concursos internos.

**Eu: A seu ver, qual deve ser o perfil de um elemento do júri? Porquê?**

**Professora Chirstina Margotto:** Eu acho que tem de ser imparcial, sobretudo e não pode ser tendencioso e tem de conhecer música, além de se poder considerar que tudo é polémico mas sobretudo tem que saber ouvir, tem de estar atento, tem de ponderar, tem de ter uma boa índole, acho eu.. esquecer os alunos e os amigos e ouvir o candidato.

**Eu: A que se refere quando menciona que tudo é polémico?**

**C.M:** O que é correcto par mim pode não ser para você, e a música, tem regras, mas uma interpretação pode não ser obvia para todo o mundo, eu me baseio muito em estilos, romântico, clássico e tem pessoas que não...por exemplo quando estou com os russos, eles têm uma perspectiva completamente diferente dos alunos, enquanto um querem rigor e correcção na execução, eles...alguns querem outro tipo de malabarismo e virtuosismo... tivemos casos de meninos a tocarem sonatas de Haydn que pareciam que estavam a tocar Rachmaninoff, era uma briga polémica aquilo, claro que o garoto era uma potência, um talento, por assim dizer, mas é questionável, porque tocar Haydn como se fosse um estudo de Rachmaninoff... são sonoridade e estilos diferentes, e isso gera polémica e nesse sentido houve por vezes mal estar...e uma russa sempre a tentar puxar pelo lado deles e foi sempre um finca-pé ali a tentar marcar uma posição para não deixar cair nessa tendência, porque não são eles que tocam melhor, há outras escolas também.

**Eu: E porque defende esse tipo de júri?**

**CM:** Para ser correcto, se não ponho lá um aluno de um amigo e não escuto mais ninguém, e não pode ser assim. Eu acho que tem de ser correcto nesse sentido e tem de ser justo, se o menino toca uma peça muito bem tocada, por exemplo um estudo de Czerny, e outro chega lá e toca um Moskovsky, porque também é permitido naquele nível, mas faz macacada, temos de contemplar o menino que tocou o Czerny, não pode penalizar porque a obra é mais simples mas está muito bem tocado. Tem que se ter muito cuidado e nos tentamos ter cuidado com isso... neste concurso sempre foi premiado esse tipo de acção...miúdos que chegaram lá com programa mais simples, mas muito bem tocado e o júri não se impressiona com o outro que é mais muito mais difícil, que eles poderiam fazer mas não está lá ainda, não chegou o momento, coisas assim completamente... que não está...então premia-se o aluno que tem o programa mais simples...

**Eu: Possui alguma lista de indicadores que aplique no momento de avaliação dos concorrentes? Se sim, qual?**

**CM:** Sim, estamos sempre atentos a isso, à leitura da partitura, se estão fazendo notas errada, se tem rigor no texto, se tem estilo, a interpretação, a postura, a técnica e todo esse tipo de coisa, a maneira como ele se debruçou sobre a obra incluindo a leitura de texto que ele faz... a desenvoltura técnica do menino, se está dentro daquilo que estão lendo, ou seja abordando um repertório que é compatível com a sua desenvoltura, tudo isso é colocado no momento, a musicalidade, aquilo que ele passa no momento que está tocando, se é um aluno que a gente sente que eles são alunos ou o que é do professor, mas ali tem algo que é dele, e há elementos que passam isso naturalmente e existem outros que estão preparados, tocam tudo perfeitininho, mas não têm aquela coisa que está ali formatado e nós percebemos isso automaticamente, não é eu não é o outro, é automático, e na hora da conversa surge efectivamente e normalmente é unanime a apreciação nesse sentido... conseguimos distinguir o que é do aluno e do professor pelo estilo todo que ele apresenta, por toda a leitura que ele faz do programa todo, a gente sabe se chega lá um ornamento assim ou assado num certo nível, a gente sabe que aquilo é a escola daquele professor, ou aquele aluno está a fazer aquilo porque tem a orientação daquele professor, ou então o professor não ouviu, não estamos a avaliar o professor, mas a gente sabe... algumas vezes a gente releva esse tipo de coisas, porque é obvio que as questões de ornamento, a orientação sobre o estilo, esse tipo de coisa... ou então o menino está desorientado, quando são aberrações, a gente não vai ficar a fazer juízos de valor, mas percebesse que ali alguma coisa acontece..

**Eu: E como fazem essa distinção entre o que é do professor e o que é do aluno?**

**C.M:** Nós tentamos não fazer esse juízo de valor... vamos ver aquela obra como foi tocada por aquele aluno, às vezes a gente está a ouvir aquela música e acabamos optando... e muitas vezes isso está assim, não é com nomes, esse aluno, aquele aluno... eu não sei te explicar como é.. a gente ouve várias obras por várias pessoas e vamos escolher e apontar aqueles que tocaram aquela e ver o que coincide entre todos o que foi de melhor agrado obedecendo a todos esses critérios e muitas vezes deixamos passar coisas que são irrelevantes, uma besteira aqui, não é a nota certa total, não é um sujo, um errinho, não é isso que está em conta, uma coisa que é de momento, não é isso que penaliza um aluno, por exemplo o pedal, a gente sabe que a responsabilidade é do professor, completamente nestas fases iniciais, é só os professores que ensinam a colocar o pedal, pedal a mais, o pedal a menos, ou falta de pedal colocar, ou não saber colocar pedal, é evidente que estamos a ver ali a avaliar a escola, que ainda não aprendeu, ainda não chegou...se calhar o professor não fazia assim...

**Eu: Mas então no fundo estão a avaliar o professor e não o aluno?**

**C.M:** Não vai ser penalizado, nós vemos até que ponto, ... eu acho que não há um limite do que pode ser tolerável ou não, há dentro de um quadro de situações que depois pode-se relevar algumas coisas ou não, para fazer um contexto que seja honesto, que para quando saí para o lado de fora seja um pouco inteligível para quem escuta, porque todos os resultados causam polémica, criam situações desagradáveis muitas vezes, mas digo que nesse júri do Fundão, não digo nos outro que eu participei que é completamente diferente dos outros, ou outros é atirar para matar, eu penso que esse do Fundão, procura-se a maior integridade e ir ponderando, é pedagógico, tem que ter um resultado que seja positivo para eles e construtivo.

**Eu: Ao sustentar que tem de ser pedagógico, a que se refere?**

**CM:** Pedagógico... Não se vai destruir a vida de uma criatura, eles podem vir e perguntar porque não ganhou porquê... uma vez chegou lá um menino a tocar um nocturno de Chopin, o menino fazia chorar de tão bonito que o menino tocava, mas era totalmente disparatado, tão perna para o ar, que não era possível e depois evidente que ninguém percebeu, mas aquilo era atirar para matar, mas que o menino era talentoso... mas perguntaram se se podia tocar daquela maneira, sim, mas não naquelas idades, se se começa a tocar nessas idades de qualquer maneira, como é que vão tocar depois? E a

música? E o que vai seguir? O que vai continuar? Porque a música tem regras...é polémico e anti-pedagógico dar para uma criatura que chega lá a fazer maior malabarismo e pensa que são o máximo, a fazer aquelas coisas, sem mesmo imaginar o que está tocando e premiar para o primeiro lugar isso é mico... esse concurso tenta não fazer isso...a música tem de haver coerência, isso não é circo, não apoiamos lá circo, ficamos com pena, porque às vezes são talentos gigantescos, mas que depois não se percebe o que quiseram passar com aquilo, a orientação ... portanto é tudo muito cuidado, muito cauteloso, quando há questões complexas ficamos horas ali dentro. Já chegamos a passar ali a passar duas horas sem saber o que fazer, porque tem casos que corta o coração...

**Eu: No momento de avaliação dos concorrentes quais são as maiores dificuldades com que se depara?**

**CM:** Alguns momentos não nos deparamos com nenhum. Mas é obvio quando de tem às vezes os meninos chegam lá e fazem tudo tão natural, tão bem feito, que não é uma notinha errada... e estão e tecnicamente estão com o programa adequado e é fácil. É difícil quando aparece esse tipo de coisa...meninos talentosíssimos e tocando quase de perna para o ar, aí você fica completamente... como é o caso do Tiago Mileu apareceu a primeira vez no concurso, que tocou que todo o mundo ficou completamente de boca aberta e foi uma coisa completamente fenomenal a tocar, tanto que uma professora se disponibilizou a dar aulas para ele, depois até ao fim do concurso, ele já tinha sido desclassificado e depois ele chegou a tocar um estudo de Chopin de outra maneira,

Havia ali uma revelação, ele fazia tudo sozinho, via-a que aquilo ali não tinha orientação e de facto foi-se confirmar, ele tocava os Czerny todos por conta própria, mas tocava de qualquer maneira, tudo era igual para ele teve o prémio revelação, porque aquilo é um fenómeno um miúdo com catorze anos tocar todo o Czerny 749 de ponta a cabeça e mais alguma coisa é um talento, mas não tem ponta por onde se pegar... então essas coisas são complicadas...Quando chegou um Fábio Matini, que arrebatou tudo não é difícil ver isso...e aí você não tem duvidas, aquilo passa de tal ordem uma personalidade e um estilo e uma tal convicção, é o caracter do aluno que salta aos olhos, não é difícil ver isso...É complicado quando é tudo igual... todo o mundo põe a mão na cabeça, e depois aquelas questões, premiamos ou não premiamos, mas afinal é um concurso que é aqui em Portugal, é um concurso que é para estimular e às vezes cria polémica, vamos dar um primeiro



lugar? Premiamos com um primeiro lugar um aluno com o que temos, ou premiados realmente dentro disso, há muitas questões muito complexas...

**Eu: Costuma haver consenso entre os elementos do júri? Se não, quais as questões alvo de divergência? Lembra-se de algum aluno que tenha gerado esse tipo de situação?**

**CM:** Completamente, quase sempre é unânime. Não há divergências, porque as pessoas defendem tão bem os seus pontos de vista e tal que chegam a um consenso, não é aliatório, mostra o porquê, faz o outro perceber e vamos buscar observações, porque eu posso estar observando um ponto, e outro observa o outro e então é muito interessante e enriquecedor nesse sentido...

**Eu: Quem gostaria de ver ao seu lado no júri do concurso do Fundão? Porquê?**

**CM:** Todas as pessoas com quem trabalhei, poderia vir novamente. Porque foi muito inteligente e foi saudável e tivemos a oportunidade de efectivamente ter um júri muito agradável, com bom nível de percepção musical e com o mesmo tipo de visão musical, portanto eu ali se tivesse de repetir com qualquer pessoa repetia novamente

**Eu: O que distingue o concurso do Fundão de outros concursos?**

**C.M:** Por exemplo os concursos em que fui júri, em Itália e em Espanha, foram completamente diferentes...St Sebastian foi muito confuso, eu nunca tinha visto aquilo na minha vida, era uma tonelada de candidatos e tinham um número, cada um dava a nota, jogava-se no computador e depois faz-se uma seriação, então de repente tem cinquenta primeiros lugares, quarenta segundos lugares...toda a gente ganha, foi uma semana atordoante, ouvir as mesmas músicas e não dão margem para discussão, para questões, e para mim foi muito polémico...e muito pouco justo... a única coisa que consegui, foi um aluno Pedro Gomes, tinha uma francesa que detestava o rapaz, e foi a única margem de discussão que deu, e eu insisti muito, e ele acabou ganhando, foram dois níveis, ele concorreu nesse nível onde eu estava e depois tinha esse nível superior, e por acaso que não é por acaso, ele ganhou outro primeiro lugar, que eram júris completamente diferentes. Mas se não tivesse havido aquela polémica e discussão e eu realmente finquei o pé, pois o garoto não aí ficar em primeiro lugar no júri onde eu estava, e depois teria sido injusto, eu acho, visto que ele ganhou no nível superior.., Por isso eu acho que tem que ter margem de discussão...

**Eu: O que falta ao concurso do Fundão para um maior prestígio e uma maior internacionalização?**

**Eu: Qual tem sido na sua perspectiva o impacto do Concurso Internacional da Cidade do Fundão, variante piano na vida musical portuguesa?**

**CM:** Na vida musical portuguesa, não sei, mas o que fico muito feliz é de ver que todos os alunos que tiveram o primeiro prémio lá, efectivamente, maior parte deles estão fazendo carreira lá fora, eles estão seguindo a música, então ficamos muito contentes, porque isso realmente é conseguir apoiar aquilo que a gente considerou muito bom e é aclamado por todos os lados, gente que marcou ali, que passou, que continuou e que está tudo fora, não teve ninguém que não fosse para fora, porque eu acho que todos devem sair, eu acho que um aluno de piano, um pianista acho que tem de fazer um percurso dentro do país e fora, porque é enriquecedor culturalmente, a vivência musical, voltam muito mais enriquecidos eu acho, a cultura, ainda por cima é a Europa... Tem essa cultura no Brasil e mais é uma escola muito boa, tem professores fabulosos, pianistas magníficos, Nelson Freire entre tantos, e tem muita gente que saiu e estudou fora e ninguém fica lá dentro sem sair, quem fica lá dentro é considerado quase limitado, não significa que todas as pessoas que saem façam carreira como professor ou como pedagogo ou alguma coisa acresce...

**Eu: O que pensa sobre os concursos de piano em Portugal?**

**C.M:** Como eu não tenho alunos que participam em concurso eu vejo que existe uma boa quantidade de concursos e que funcionam, que tem muitos candidatos, as pessoas querem.. há uma adesão muito grande para isso... e é uma coisa importante porque é um objectivo... é um desafio, é um concurso e naturalmente que é diferente de uma audição, eles vão com a garra toda, com toda a vontade, com todo o desejo, de mostrar o seu melhor e dá um salto.. agora as pessoas têm de saber que no concurso pode aparecer tudo, porque ele vai chegar e vai tocar, e vai passar aquilo que para ele pode ser o melhor, mas para outras pessoas podem não considerar e isso não pode ser uma derrota, porque há casos de agressividade, e de falta de educação depois e houve muitas vezes e é muito desagradável, e estar num júri por vezes é muito desagradável porque as pessoas às vezes insultam e questionam e houve muitas vezes...uma falta de respeito total... gente que vive em Portugal...também estrangeiros que estão aqui, porque acham que, e são Professores, alunos não... porque não ganharam alunos deles, mas eles têm que perceber que o resultado é feito por um número impar, por isso o número impar de pessoas, pensado para

não dar empate.. eu penso que todos os concursos têm um número impar, exactamente quando são feitos na base da discussão...

**Eu: Na sua perspectiva quais os benefícios da participação de alunos neste tipo de concurso?**

**C. M:** Quando são bem preparados também pelos professores, acho que é bem productivo, porque assim o aluno tem um objectivo de preparar um trabalho, fazer um exame numa escola, também é mostrar e acho que tivemos a sorte ou fomos certos e todos os premiados que passaram no fundão, os mais velhos, estão fazendo carreira, estão estudando, deram seguimento, ou seja não foi premiado á toa, a gente tentou realmente ver e encontrar um bom perfil de bom trabalho e qualidade, e tem sido meninos que estão aí a fazer sucesso....por exemplo o Fabio Martino que está no brasil e a fazer uma carreira brilhante

**Eu: Conhece algum aluno de piano que, depois da experiência do concurso tenha desistido de estudar?**

**C.M:** Talvez o Tiago Mileu. Ele fez vários concursos, mas nunca ganhou o primeiro lugar...e esse menino tinha uma certa arrogância nele, eu não sei o que é feito dele, mas era um talento, mas tinha qualquer coisa por traz que era demais, era naquela cabeça que faltava uma certa humildade, para perceber as coisas, uma idade que é preciso muito cuidado, tem de haver respeito e há uma hierarquia de aprendizagem, penso eu...

**Eu: Quais os requisitos para se atribuir um prémio revelação?**

**C.M.** Naquele concurso é um menino que apareça pela primeira vez e mostra uma capacidade, um talento que chama à atenção sobre muitos aspectos, pela musicalidade ou pela facilidade ou um conjunto de coisas, eu já falei sobre o caso do Tiago Mileu, que foi para nós um espanto ver aquele menino toca tudo destrambelhado, não tinha nada organizado, e depois viemos a saber que ele não tinha professor nem nada, uma facilidade, uma velocidade vertiginosa e uma vontade que ele transmitia ao tocar, ele ganhou o prémio revelação, quando nós criámos, quer dizer não se podia dar um prémio aquele rapaz, Era tudo junto quando ele apareceu, facilidade, horror, desorganização...

**Eu: Mas não compreendo como se pode atribuir um prémio revelação a um aluno que como diz tocava tudo destrambelhado...**

**C.M:** é que ele apresentava tanta facilidade, até que depois houve uma professora que se disponibilizou para dar aulas ao menino, e depois no ano seguinte ele tocou um estudo de

Chopin de uma forma completamente.. no ano em que ele recebeu o prémio revelação, não se lhe podia atribuir um prémio mesmo, isso é para pessoas trabalhadas,

Preparadas, não se podia premiar, não se podia premiar uma pessoa que chega lá e toca tudo de pernas para o ar, mas aquele menino era um potencial, era uma pena, então foi um prémio estímulo criar o prémio revelação... Há uma série de coisas, aquele ficamos de boca caída... Às vezes é uma criatura que chega ali e toca os improvisos de Schubert, um chinês que chegou lá com quatro anos a tocar isso... O concurso é uma coisa muito séria,

Nesse concurso como tem objectivos pedagógicos tem que saber que não é tocar como quer, a música tem regras, tem que ter lógica e coerência, podemos divergir em termos de opinião, a nível de gosto musical, estético, eu posso gostar mais de um certo carácter ou outro, mas há coisas que não se podem fugir, o que é clássico é clássico, o que é romântico é romântico. Mas quando aparece alguém que no fim de uma prova não sabe o que está a fazer, mas tem uma facilidade, tem técnica, tem tudo mas você não pode dar o primeiro prémio, como houve um ano lá que houve um miúdo que a tocar quase tinha lágrimas lá, passados uns anos ele voltou lá e parecia uma coisa horrível, e foi uma polémica que o miúdo não ganhou, era dos Açores.. depois quando vêm falar a gente explica, depois vai da cabeça de quem orientou daquela forma, é que ali nada é feito por um é por cinco

O prémio revelação é um prémio à parte e pode haver ou não e premeia o talento em si, a comunicação, aquela alma, mas os primeiros prémios premeia mais a correcção e todo o rigor, toda a leitura, o lado artístico e muito mais coisas, O primeiro lugar é o resultado de um trabalho bem feito...

## **Anexo 18 - Transcrição da entrevista ao Professor João Correia.**

**Eu:** Em relação à variante de piano, é costume realizar-se, todos os anos, na AMDF um concurso interno de piano, antes do Concurso Internacional “Cidade do Fundão”?

**Prof. João Correia:** Não, foi apenas prática dos primeiros anos e o concurso internacional resulta desses concursos internos, que foram o primeiro passo. Nós já temos sistemas de avaliação que passam pela realização de provas semestrais, temos um segundo sistema, mais reduzido, que é a participação de alunos nossos em concursos fora do fundão, quer em Portugal e quer no estrangeiro e portanto não se justificava estar a realizar o concurso interno.

**Eu:** Até que data se realizou esse concurso interno?

**J.C:** Foi até metade segunda metade da década de noventa....

**Eu:** Esses concursos internos visavam a selecção dos melhores alunos para participarem no concurso internacional?

**J.C:** No primeiro ano não. Nesse ano o objectivo era a realização de um concurso de carácter único e exclusivamente interno, que servisse de motivação aos alunos. Que permitisse também eles aquilatarem o trabalho desenvolvido, comparando com o que os seus colegas estavam a fazer e também como uma forma de os incentivar a trabalhar, para se apresentarem em público, com um âmbito competitivo e a com atribuição de um prémio (partituras ou CDs).

**Eu:** O que traz de novo o concurso do fundão em relação aos outros concursos?

**J.C:** Em primeiro lugar acho que é o âmbito internacional, a possibilidades dos jovens portugueses poderem estar em confronto com jovens da mesma idade, de outros países. Em segundo lugar, e que nos vem a acompanhar desde o princípio, que é a clara finalidade de que na maior parte dos níveis, as características pedagógicas de formação têm de estar sempre no topo das prioridades. No nível superior (dos 18 aos 23 anos), já estamos a falar de pessoas que está a acabar os cursos complementares de música, portanto já definiu claramente o percurso que quer seguir, ou está no curso superior ou já o acabou. Estamos, portanto, a falar em níveis em que a parte pedagógica já está assumida, ou pelo menos grande parte já tem de estar assumida. O que está em causa é claramente a competitividade e o mercado lá fora... Eles têm que começar a perceber que o mercado é difícil, é reduzido e que só os melhores é que conseguirão lá chegar. Nos mais novos a competente de

formação e pedagogia é a nossa primeira prioridade. Para os concorrentes estrangeiros, há uma segunda característica que para nós é extremamente importante que é a obrigatoriedade da apresentação de uma peça de compositor português e portanto a divulgação da obra publicada, na maior parte das vezes já esgotada, de alguns dos grandes compositores portugueses para piano, junto de jovens de outras nacionalidades é também uma das nossas grandes prioridades.

**Eu: A que se refere quando fala da “parte pedagógica “especificamente?**

**J.C: É** natural que num país como o nosso, em que existem cento e tal escolas de música, podem aparecer alunos que tiveram formações diferenciadas em termos de instrumento, e é sempre importante e essas é uma das características que nós temos, no final da prova, os alunos poderem partilhar com o júri impressões sobre o que é que acharam da prova e daí tentar receber alguns conselhos de pessoas, devido à formação do júri, que além de instrumentista é pedagogo. E portanto, essa parte pedagógica é muito importante.

**Eu: Na sua opinião, qual é a importância dos elementos do júri serem simultaneamente pianistas e pedagogos?**

**J. C.:** É uma das questões que nós nunca abdicamos desde o princípio, exactamente por causa das características. Nós estamos a fazer um concurso que tem uma fortíssima base pedagógica e é isso que nós queremos, contribuir para que estes jovens possam melhorar as suas aprendizagens e possam ter contacto com outras experiências pedagógicas, e é lógico que uma das condições é que o júri estivessem pessoas que olha-se os alunos como alunos e não como pianistas e continuo-me a referir à maior parte dos níveis. Logicamente quanto temos no júri, pessoas que estão a leccionar no ensino básico e secundário e pessoas que estão a leccionar no ensino superior a perspectiva será diferente. Mas este “feeling” que é necessário ter e que só a experiência ensinando é que dá, torna-se fundamental para que quem está a julgar consiga olhar para os concorrentes, não só enquanto pianistas mas também quanto alunos. E por isso essa é uma das condições, um dos cuidados que nós temos tido ao longo dos anos que é escolher para o júri, gente que tenha a carreira enquanto pianista, mas que simultaneamente tenha acompanhado essa carreira com a parte de ensino.

**Eu:** Ao afirmar no *Jornal do Fundão*<sup>163</sup> em 2001 que “a troca de experiências de professores de outros países é fundamental porque dão o seu contributo ao ensino de piano em Portugal”, a que se referia?

**J.C:** Quem se empenhou para que este concurso avançasse e passasse a internacional, foram alguns dos nossos professores estrangeiros, que fazem parte do corpo docente da nossa academia já desde 97. O que eles nos vieram trazer, foi algo que eles que já tinha sido experimentado nos seus países, concretamente a leste (Rússia e Ucrânia) com excelentes resultados. E, portanto nós temos um hábito, que é nós não nos importamos de ir buscar a outros lados experiências, desde que isso contribua para desenvolver boas práticas dentro da escola. É necessário contextualizar...na época, em Portugal, o discurso que existia na altura em relação aos concursos era: “não, os alunos estão aqui não para competir uns com os outros, mas para conviver, o que interessava é concorrer e não o prémio” e depois eles chegavam à vida activa e deparavam-se com a competição... e cada vez mais é isso que está em causa, ainda mais numa área como a performance.. Agora o que esses professores nos trouxeram foi essa visão acrescida de um experiência no terreno, em que eles foram participantes e desenvolveram alguns projectos, e claramente nos veio trazer uma mais valia em termos de desenvolvimento do projecto, conseguindo equilibrar a parte da pedagogia e a parte de perceber que nem todos podem ganhar e portanto é preciso ter algum cuidado com aqueles que não ganham para que não fiquem marcados, por esse facto, e tratar isso com alguma naturalidade mas com um que é do âmbito competitivo. E se olhar para os resultados do concurso ao longo dos anos, nos níveis 1, 2, 3 existem mais primeiros prémios e depois começam a reduzir. Estamos a falar dos oito até aos doze anos, portanto crianças que necessitam de incentivo e como tal o júri acha que nessas faixas é mais pedagógico motivá-los. Torna-se mais difícil para as crianças compreenderem porque é que não obtiveram um primeiro lugar, do que por exemplo aos quinze, que já percebem claramente....Foi algo que também por exemplo viram em Espanha, no Concurso Internacional para Jóvenes pianistas y Música de Cámara "Cidad de San Sebastian" . Nesse concurso têm uma regra que nos níveis mais baixos entre 30 a 40 por cento dos concorrentes serão premiados, isto até aos dez anos. É importante que sintam motivados e sentir que valeu a pena o trabalho que tiveram e como tal, foram premiados. A

---

partir dos dez anos já se torna diferente, com o seu crescimento tanto musical como físico vão começar a perceber que as coisas não são bem assim, que o “funil” vai estreitando e já aceitam com mais naturalidade.

**Eu: Costumam-se realizar sempre master classes no final das edições do concurso do Fundão?**

**J.C:** É prática da escola haver a masterclass. No entanto têm participado poucos alunos, porque ao fim de uma semana aqui, torna-se difícil estar mais um dia... Apesar de ser uma pena os restantes concorrentes não aproveitarem a profunda experiência de professores que vêm de fora. Mas depois dos alunos terem sentido o stress de de duas provas e ainda irem participar numa masterclass é complicado. Estamos a pensar mudar o modelo para, por exemplo uma aula aberta, para poder aproveitar esta mais valia que é reunir aqui tanta gente com tanto conhecimento para partilhar isso com os alunos.

**Eu: A realização de master classes no fim é uma forma de contribuir para essa troca de experiências?**

**J.C:** Também. Mas este ano não vamos fazer, porque tem participado poucos alunos, porque ao fim de uma semana aqui, torna-se difícil haver mais um dia, apesar que eu acho que é uma pena não se aproveitar alguns dos membros dos júris que vêm e que têm uma profunda experiência que tem com os alunos, mas depois de terem tido o stress de duas provas e depois ainda se irem apresentar, não tem resultado muito e neste ano suspendemos. Vamos pensar num modelo que possa funcionar, uma aula aberta,...mas temos sempre este objectivo que é de que forma aproveitar esta mais valia que é reunir aqui tanta gente com tanto conhecimento para partilhar isso com os alunos.

**Eu: Ao longo do tempo, quais tem sido os critérios para a escolha do júri e para a sua continuidade ano após ano?**

**J.C:** Nós temos uma política que é nunca substituir o júri integralmente, porque há determinados conceitos próprios do concurso, por exemplo essa parte pedagógica, que vai sendo assimilado pelos membros do júri. E o que nós queremos é que no ano seguinte os elementos que vêm de novo percebam, juntos dos outros, como é que as coisas funcionam e substituímos um ou dois no máximo. Às vezes, quando o júri funciona na perfeição nós repetimos o mesmo júri no ano seguinte. Vamos tentando sempre criar modelos que não criem percalços, de ano para ano. A forma como os elementos do júri são escolhidos, muitas vezes é através de contactos que vamos estabelecendo. Vamos conhecendo algumas



pessoas que pelo seu percurso, são pessoas muito interessantes, e achamos que o seu perfil enquadra naquilo que nós achamos que é necessário para pertencer ao júri. Não existe nenhum formato específico.

**Eu: Tem previsto colocar algum compositor português como elemento integrante do júri?**

**J.C:** É uma possibilidade, é uma das questões que temos andado a discutir e se tem tornado difícil... Até porque as peças têm sido escolhidas, com excepção dos níveis 1, 2 que foram compostas por professores nossos, nos outros níveis tentamos sempre ter peças de compositores, na sua maior parte já desaparecidos e como sabe a política editorial de partituras em Portugal é muito complexa e muitas destas obras, que são escolhidas são obras que já foram editadas, mas não se sabe onde estão, estando por isso completamente desaparecidas. O que nós vamos tentar é ver se conseguimos encontrar nos compositores contemporâneos algumas obras, até porque especificamente no piano, na maior parte dos níveis, nós exactamente com o problema que temos já damos a liberdade de escolher ao concorrente entre os compositores portugueses. Para os concorrentes residentes em Portugal isso torna-se fácil, mas para os estrangeiros cria-se muitos problemas. É difícil porque quando nos pedem opinião sobre as peças para determinados os níveis, não sabemos se o nível por exemplo 5 no estrangeiro é correspondente ao de cá. Enviamos cópias de algumas obras de vários compositores e depois os professores lá escolhem. Vamos ver se conseguimos encontrar, através de algumas editoras que se estão a dedicar à edição de obras compostas por compositores portugueses contemporâneos, obras que seja compatíveis e poder escolher essas obras e isso pode permitir que através da net, os concorrentes, onde quer que estejam possam ter acesso às obras e tornar o processo mais fácil.

**Eu: De que forma é seleccionado o concorrente que tem como prémio tocar com uma orquestra brasileira?**

**J.C:** Dos três níveis, o primeiro prémio do nível superior deverá gravar um concerto para o seu instrumento e orquestra que será enviado para o Brasil, para a orquestra Espirito Santo onde eles analisarão, escolherão e indicarão qual será o escolhido. É este o formato.

**Eu: Como surgiu a oportunidade de tocar com uma orquestra brasileira e não por exemplo com uma orquestra portuguesa?**

**J.C:** Através de conhecimentos de alguns membros do júri com o maestro titular da orquestra de Espírito Santo, que logo à partida achou a ideia interessantíssima de poder receber no Brasil o vencedor do concurso das três variantes. No primeiro ano foi uma concorrente Russa de piano, no segundo foi um concorrente de guitarra brasileiro... Gostaríamos de trazer o maestro a Portugal para fazer parte do júri de um dos concursos, porque ele recebe um dos vencedores e gostaríamos que ele visse o nível e como o Brasil está com muito melhores condições do que nós e eventualmente poderiam ir vencedores de outros níveis. É algo que se necessita desenvolver... Eles conseguem atribuir um valor para viagem, estadia e ainda sobra algum dinheiro como caché. É uma grande oportunidade, porque os jovens dos 18 aos 23 anos o que conta não é só o caché, mas é a possibilidade de se apresentar em orquestra, que em Portugal está ao alcance de muito pouca gente e através de mecanismos que nós desconhecemos e não percebemos ... Portanto, esta oportunidade, que pode de alguma forma, tornar visível que aquele jovem músico ter outros contactos e abrir portas e a ideia é empurrar e criar oportunidades que gerem outras oportunidades.

**Eu: Porque é que esse prémio não consta no regulamento da edição de 2010?**

**J.C:** Este ano já consta...

**Eu: Quem paga a viagem e a estadia?**

**J.C:** São eles...

**Eu: Qual a sua visão para o futuro? Acha que a crise económica se limitar o número de concorrentes?**

**J.C:** Se me fizesse essa pergunta a dois anos atrás eu diria que sim, mas actual crise que se vive na Europa iria ter repercussões no concurso. O que está em causa não é só a inscrição no concurso, é a deslocação, é a estadia, também muitos dos concorrentes vêm acompanhados com a sua professora, e portanto isto representa um valor que somadas as parcelas todas é significativo. Outros concursos não se realizaram por falta de inscrições e o Concurso do Fundão é visto pelos concorrentes como um local interessante para participar por duas formas: pela forma como está organizado e em segundo lugar pelos critérios claros que existem nos próprios jurados.

**Eu: O que são para si critérios claros?**

**J.C:** Um concurso é sempre uma situação muito complexa, conseguiremos encontrar duas cabeças que pensam de forma diferente. Por exemplo um jurado que achou que aquele

concorrente que tocou, foi excelente e outro que achou que aquele concorrente não deveria ganhar... Estas questões levantam-se sempre em termos de concurso. Ao longo do tempo e com muito poucas situações, a mensagem que temos recebido dos professores, encarregados de educação e dos próprios concorrentes é de que os critérios de avaliação do júri são justos. E isso para nós é o mais importante. Podemos discutir se aquela peça podia ter sido interpretada desta forma ou daquela, mas aquilo que temos recebido por parte das pessoas é que a atribuição dos prémios é justa, mesmo quando não é atribuído um primeiro prémio. É claro para as pessoas e é tudo feito. Os júris desde que entram aqui, para começar desenvolver o seu trabalho na academia, da parte da organização mantemo-nos à margem e deixamos que eles trabalhem por si, decidam por si e nós nisso não temos nenhuma interferência e temos lidado melhor com isso.

**Eu: Em relação à música de camara, existiu um ano em que se contemplou essa categoria. Porque é que não houve seguimento nos anos seguintes?**

**J.C:** A nível de música de camara foi um fracasso. Foi uma experiência que nós vimos acontecer em Espanha, também com muitos poucos concorrentes. Mas até pensando que nos primeiros anos é natural os miúdos tocarem a quatro mãos, tentamos lançar essa categoria, a verdade é que não resultou e retiramos essa categoria. Temos sido pressionados no bom sentido, por muitos professores para alargar o concurso a outros instrumentos, mas a questão prende-se com o orçamento que o concurso tem. Mesmo que os cachés que podemos dar aos júris sejam insignificantes, por aquilo que nós ouvimos falar que se paga por aí... Mas essas pessoas vêm porque acham que é importante a sua presença aqui e vão fazer parte de um projecto, do qual se sentem parte. Também neste momento, eventualmente não estão reunidas as condições económicas no país para que seja possível esse alargamento, quer a música de câmara, quer a outro instrumento. Se conseguíssemos que a soma do concurso e o financiamento dos prémios, acho que isso nos poderia libertar, para pensarmos em alargar a mais uma variante, mas neste momento não é possível.

**Eu: Em relação a perspectivas para o futuras edições, tencionam trazer alguma novidade ao concurso?**

**J.C.:** Nós temos o hábito de no final do concursos os elementos do júri reúnem e fazem o balanço e vem o que podemos melhorar e o que acham que correu mal e deixam algumas

pistas/sugestões, como queiram chamar, para o futuro e portanto, nós temos sempre algum cuidado nessas opiniões e ver aquilo que se enquadra dentro do espírito do concurso.

## **Anexo 19 - Transcrição da entrevista realizada ao Professo Jorge Moyano.**

**Eu:** Uma vez que tem integrado vários júris de concursos de piano, gostava que partilhasse comigo essa sua experiencia. Começava por perguntar se tem observado algum tipo de transformação no panorama dos concursos para piano em Portugal. Refiro-me ao nível etário, ao nível performativo, ao grau de exigência e à quantidade e distribuição geográfica dos concursos.

**Prof. Jorge Moyano:** É uma pergunta difícil... Os concursos em que tenho estado têm características diversas.... Já fiz parte do júri do concurso Internacional “Cidade do Porto”, em que vem gente de todo o lado e é essencialmente internacional e muito raramente aparece um ou outro concorrente português e outra coisa são concursos como este do Fundão em que embora apareçam concorrentes de outras nacionalidades, mas é dirigido sobretudo para as escolas aqui em Portugal... portanto não se podem comparar estes concursos com essas características....Não dá para comparar idades nestes tipos de concursos. Lembro-me também que estive alguns anos no Concurso em São João da Madeira (Florinda Santos)... Referindo-me concretamente a este, não consigo falar em evolução... o que nos acontece normalmente é num determinado ano sobressair alguém numa categoria etária, e no ano seguinte pode aparecer concorrentes com mais qualidade noutra categoria... é muito variável... É evidente que aqui temos muito maior uma proximidade em relação aos concorrentes, comparando com outros concursos, porque circulamos pelos mesmos sítios... mas fora isso, não há muito contacto depois.... o contacto é mesmo no concurso. A nível de grau de exigência, os critérios de aficção têm de ser forçosamente diferentes nesses dois tipos de concursos que referi anteriormente. ... No Porto são certamente diferentes. Neste concurso do Fundão, em que existem diversos escalões etários, digamos que o nível de tolerância varia consoante o escalão etário. Naturalmente que, para as classes mais jovens, não podemos estar à espera....o grau de exigência não é tão “forte” como para será para os níveis etários mais elevados. No entanto, dentro da mesma idade existem graus de maturidade completamente diferentes. Isso também pode influenciar um pouco, porque começamos a ter uma referência mais elevada e todos estão num estágio diferente de maturação. Teremos que avaliar esses de uma outra maneira... Com a mesma idade existem concorrentes que mostram muito mais... Qualquer das maneiras existe sempre uma “bitola” mais larga do ponto de vista da

avaliação/apreciação nos candidatos mais novos. Em candidatos mais velhos (de 18 para cima), a exigência será maior, mas ainda assim, a exigência não será a mesma, relativamente a idades semelhantes, de outro tipo de concurso. O concurso do Fundão é um concurso essencialmente com características pedagógicas. No fundo existe aqui uma coisa que marca muito...quem vai a um concurso como o concurso Vianna da Motta ou um “Cidade do Porto” ou isso...vai à procura de prémios. Neste concurso do Fundão o menos importante será o prémio...o que interessa é a parte pedagógica que o concurso tem...e depois podemos trocar impressões com os concorrentes. Eu lembro-me faz muitos anos que estive em Dublin, se bem me lembro era o correspondente ao Prémio Jovens Músicos, que juntavam-se os dos vários países reuniam-se em Dublin e faziam-se as provas finais. Pessoas com elevadíssima qualidade...Esse concurso tinha uma característica muito interessante que no final de cada prova, cada elemento do júri tinha uma conversa com quem ia sendo eliminado...para dizer as razões de..., o que achávamos deles, as qualidades, o que não era tão bom, etc...esse aspecto pedagógico nos concursos, eu acho que é sempre importante... ou seja, tinha um carácter mais pedagógico como este concurso do Fundão. Nos outros concursos os concorrentes sabem que estão agentes no público...e aí o que interessa é basicamente o prémio, aqui não, portanto a forma de avaliar tem de ter isso em conta.

**Eu: Existe algum critério específico para avaliar os concorrentes?**

**Prof. Jorge Moyano:** A nível de critério é sempre muito subjectivo... Também nas escolas superiores existe a “mania” das grelhas com uma série de critérios. Eu confesso que arrumo sempre aquilo na gaveta porque não consigo...é fácil a nível teórico fazer uma grelha e classificar, agora é o pedal, agora é aquilo...mas na prática, classificar separadamente cada aspecto não é fácil...depois de separar tudo, como se faz para juntar tudo aquilo? A avaliação incide num conjunto... é uma das componentes que está sempre presente é que nós estamos sempre a atender a tudo, mas depois separar é que é muito diferente....e depois existe uma componente completamente subjectiva na apreciação, porque cada elemento do júri pode também ter uma visão diferente sobre a obra... não se trata de uma soma matemática, mas a avaliação resulta de uma conversa entre o júri. Lembro-me que quando estive no júri do Vianna da Motta, nessa altura, porque agora não sei como é, tinha de colocar uma classificação de zero a vinte e cinco para cada prova numa tabela e se lhe disser que no fim do concurso quando recebi e estive a analisar as

classificações, cada membro do júri, dava, para a mesma prova, por exemplo, uns oito e outros vinte e quatro... por aqui já se pode ver o que é o grau de subjectividade nessas apreciações... Aqui tentamos sempre chegar a um consenso.. não estamos com classificações numéricas prova a prova. Como existe uma proximidade grande com os concorrentes depois é possível trocar impressões, opiniões, isso é sempre possível fazer...

**Eu: Qual tem sido a seu ver o impacte dos concursos de piano na vida musical portuguesa?**

**J.M:** Não tenho depois concretamente muito feedback...tenho algum...é muito empírico... não há estudos propriamente estudos científicos acerca disso...Mais uma vez o Vianna da Motta e o Cidade do Porto abrem as portas, mas também durante uns anos, porque as modas passam depressa, mas pelo menos durante uns anos, esses têm esse retorno importante. Nestes concursos mais caseiros, digamos assim, claro que não há um tipo de consequências, mas também em termos de país... aliás é uma dúvida que se me coloca sempre, não em termos de concurso, mas em termos de ensino, é pensar “O que é que eu estou aqui a fazer?” Nesse aspecto não haverá muito, porque também não há muito mercado de trabalho, mesmo quando se atinge já outros patamares. Agora, há vários níveis de importância. Por exemplo o Fundão é uma zona de interior.. normalmente as zonas do interior são muito esquecidas, e veja a actividade que se mantém ao longo desta semana, com toda esta gente, desde seis, sete, oito anos, até vinte e poucos, a participar neste concurso...só a vida que existe à volta do concurso, isto ao longo de uma semana, só por si acho que é importante que aconteça. Depois tem várias manifestações, os concertos à noite, em que as próprias pessoas da região participam, e isso é sempre importante. Depois, para os concorrentes com níveis etários mais elevados, chamemos pré-profissional, ou perto de entrar na vida superior ou que já se encontram nesses estabelecimentos de ensino, apesar do que se passa no país, o concurso é uma forma de se darem a conhecer. Pessoalmente, é realmente uma oportunidade que eu tenho de ouvir pessoas que não conhecia. Às vezes, depois vou conhecendo, ou porque aparecem noutros anos noutra categoria etária, ou porque entretanto vou ser júri de outro concurso, ou vou dar um curso noutro sitio... é uma forma das pessoas se darem a conhecer, que doutra maneira seria mais difícil. Existe portanto essa vantagem. E para os concorrentes torna-se fácil contactar os membros do júri para ouvirem opiniões. Penso que também essa parte é produtiva.

**Eu:** Não sei se se recorda, quando nos encontramos há cerca de dois anos, em 2010, no concurso do Fundão, referiu a existência em Portugal de dois tipos de concursos: os “mais académicos” e os de que estão vocacionados para lançar “carreiras”. A esse propósito, referiu que: “Este concurso tem objectivos mais académicos enquanto que o Concurso Vianna da Motta [no qual já integrou um jurado] e o Concurso Cidade do Porto servem mais para lançar as carreiras dos pianistas que ficam em primeiro lugar” (entr. 2010). Gostaria que especificasse o que para si é um concurso mais académico e outro que serve mais para lançar carreiras.

**J.M.:** Mesmo dentro dos concursos mais pedagógicos existem vários níveis de concursos... por exemplo em Itália existem imensos concursos para piano, onde se as pessoas pretendem fazer algum lançamento... mas claro que continuam quase sempre a ser o Tchaikovsky, Van Clibur e Chopin realmente aqueles que tornam mais visível, é onde já se sabe que os agentes estão lá... e esses são basicamente dirigidos para lançar carreiras... Um pouco como se passa cá, internamente, os concorrentes mais novos já vão fazendo os vários concursos que existem no país e há vários, eles vão insistindo até ganharem um prémio. Quando falei académico, falei no sentido pedagógico... as pessoas não vêm para este concurso do Fundão à procura do prémio, não sei bem os valores, porque com as despesas de estadia, etc, não compensam... mesmo que ganhem um prémio não compensa... nesses outros o mais importante do que o valor pecuniário do prémio é a possibilidade de se tocar com orquestra, e além do prémio em dinheiro tem alguns recitais e tudo isso é a parte mais aliciante.

**Eu:** Enquanto elemento do júri de concursos, quais são os critérios de seriação que utiliza? Na conversa informal que tivemos no Fundão distinguiu dois tipos principais de concorrente um mais ‘frio’ e outro mais ‘emocional’. Pode especificar? Qual dos dois tipos prevalece no perfil do possível vencedor?

**J. M:** Mesmo aqui é subjectivo, realmente para o júri o concorrente pode ser mais frio, pode acontecer várias vezes... isso e não só em relação a concorrentes mas, por exemplo em relação a pianistas... Pode haver pianistas que estejam obcecados, não diria no mau sentido, mas com uma preocupação tão grande da perfeição, no sentido de não falhar rigorosamente nada, que preferem não correr determinados riscos em prol dessa perfeição... há outro tipo de pianistas que preferem arriscar um pouco mais. Em primeiro lugar tenho que atender às questões estilísticas, ao rigor no que diz respeito ao texto, a



utilização de pedal, qualidade de som, essas questões são fundamentais. Mais para a frente a questão das imperfeições... existem aquelas imperfeições que não incomodam absolutamente nada... Se no fim disto tudo tiver dois concorrentes em absoluta igualdade de circunstâncias, o que é uma hipótese meramente teórica e se me disserem de facto que tenha que fazer uma opção, a minha opção, naturalmente será por aquele que é mais comunicativo... aquele que me chamar mais, enquanto ouvinte... Normalmente as coisas acabam por estar associadas, aquele que é mais emotivo é aquele que tem mais preocupação na procura da sonoridade, tornando a sua interpretação mais interessante... é um processo natural... esse aspecto da emotividade, normalmente revela-se ao fim de poucos compassos... e aí já se percebeu.

**Eu: Relativamente ao concurso do Fundão, como o caracteriza no plano nacional (comparando com os outros concursos de piano que se realizam em Portugal) Existe alguma especificidade? Quais os aspectos em comum, em relação a outros concursos?**

**J.M.:** Confesso que já se passaram uns anos que estive como júri noutros concursos e já são vários anos seguidos a vir cá ao Fundão, e daí ter esta empatia com este concurso diferente e daí a dificuldade em fazer comparações. Às vezes chegam-me ecos de outros concursos, mas não vale a pena referir nomes... Existe um elemento que eu acho importante e esse não tem a ver com os alunos, mas com o júri... tem a ver com questões de seriedade do júri. Nesse aspecto, como aconteceu por exemplo em relação ao Vianna da Motta, não sei se as desquerpâncias têm a ver com a subjectividade ou com mais que subjectividade... Da mesma maneira, concursos, cujos nomes não vou dizer e também não fiz parte do júri, mas que surge a dúvida como as coisas se passam de facto. E nesse aspecto aqui no Fundão não tenho tido a mais pequena razão de queixa. Às vezes acontece não estarmos rigorosamente de acordo, mas através da conversa acabamos por chegar a consensos e de facto como em qualquer situação destas de avaliação, não quer dizer que não cometemos erros ao longo destes anos, mas a única coisa que tenho a certeza é que não houve nunca erros que tenham por base favorecer alguém. Ainda por cima muitos concorrentes são alunos de professores desta escola e isso não tem pesado rigorosamente nada, nem o facto de ser estrangeiro ou português. Aliás temos tido primeiros prémios portugueses, primeiros prémios estrangeiros. Acho que tem funcionado bem.

**Eu: Porque é que acha que tão poucos portugueses participam no concurso Vianna da Motta ou Cidade do Porto?**

**J.M.:** Aí teremos de ver o que se passa é a nível de ensino e de oportunidade em Portugal. Em geral os concorrentes que vão a esses concursos vão com uma rodagem enorme. Eu lembro-me que antigamente na união soviética, nós ouvíamos falar de histórias dos concorrentes da união soviética quando vinham concorrer ao Vianna da Motta, e era na altura que eram os russos quase sempre a ganhar....E acho que o Vianna da Motta funcionava de dois em dois anos... Primeiro havia uma selecção exigentíssima na própria união soviética, cada escola já fazia a sua selecção. O primeiro ano faziam selecções internas e depois o segundo ano, era um ano em que esses concorrentes vencedores ficavam a rodar programas, e quando chegavam cá iam tocar um concerto com orquestra, já o tinham feito muitas vezes lá, quer dizer isso para um português é completamente impossível. Mas quando tivemos o caso do Artur Pizarro, que ganhou o Vianna da Motta, que é um caso absolutamente à parte, trabalhou desde os cinco anos com o Sequeira Costa e depois foi para os Estados Unidos. É um trabalho completamente diferente do que é o normal e naturalmente com um professor como o Sequeira Costa. São condições totalmente diferentes, o que torna mais complicado. O nível de alguns estrangeiros é totalmente diferente do nível de cá. Para que isso aconteça é necessário que se tenha tido um percurso sólido, e isso cá é impossível. Nós cá, cada vez mais estamos cheios de papelada... cada vez mais andamos é a fazer relatórios nas escolas...e vamo-nos afastando do que é fundamental...Existe muita gente que está agora a sair das escolas superiores de música, que para ganharem a vida estão a tocar com pessoas com Tonny Carreira, porque é um meio de subsistência, têm um número de concertos garantidos e bem pagos, portanto eles não têm outra alternativa de trabalho... é um absurdo... mas eu não posso criticar e as pessoas têm de ganhar a vida... Quando surgem determinados casos não é tanto em sequência de... mas porque são pessoas muito particularmente dotadas e depois têm a sorte de além de possuírem essas qualidades pessoais e de trabalhar com um bom professor desde início e um trabalho sólido e bem suportado pela própria família, que tenha importância e é necessário que a família tenha essa consciência. Em Portugal não é propriamente fácil... é muito complicado que essas condições se juntem... É uma questão de sorte...

**Eu: Conhece algum pianista que tenha sido ‘lançado’ no Concurso do Fundão?**

**J.M:** Já vi concorrentes portugueses que foram aqui premiados e depois quando estava no júri na Gulbenkian na atribuição de bolsas, foram estudar para o Tchaikovsky depois disso

já apareceram com outro estatuto...Tem também havido casos desses, mas como digo, não é esse o principal objectivo deste concurso. Não será certamente este concurso que vai lançar carreiras, mas pode ser um bom incentivo para continuar...mas existe algo importante que é a hipótese dos concorrentes que ganharam os primeiros prémios tocarem com a orquestra do brasil, apesar de tudo é uma porta que se abre para outras coisas.

**Eu: Sente algum tipo de ansiedade antes de tocar?**

**J.M:** Os chamados nervos, essas coisas...quando era mais novo não sentia, mas quando comecei a sentir o peso da responsabilidade, a partir dos dezoito, dezanove anos, e provavelmente foi-se agravando. Tive que orientar o trabalho de uma forma diferente para poder controlar melhor esses nervos, essa ansiedade. Às vezes existem certos factores incontornáveis, normalmente tenho tendência para gelar as mãos, e as pessoas ficam estranhas, quando em próprio em próprio verão isso acontece. Então peço água quente porque não consigo controlar isso. Portanto existe um aspecto físico que é difícil controlar. O tipo de trabalho que faço progressivamente e com o decorrer dos anos é cada vez mais mental. Também é mais desgastante, cansa muitíssimo mais preparar um recital agora, mas também por outro lado é mais fiável, permite entrar em palco com um nível de confiança mais elevada. Depois no piano nós também dependemos muito do instrumento. A concentração depende do instrumento que vamos encontrar. Um bom piano permite-nos estar tão entretidos com o fabrico do som, e procurar sonoridades etc, que enquanto tocamos que a nossa concentração vai para o som e não pensamos tanto nos nervos... Se o piano não é tão bom torna-se mais complicado. Mas o que mudou muito em relação a quando eu tinha vinte anos é o trabalho específico para concerto, faço tudo na cabeça, a parte das memorizações. E algum do tempo vi que não podia confiar na memória muscular.

**Eu: Na sua opinião, a ansiedade da performance musical pode comprometer uma prova, num concurso ou fazer com que a pessoa desista?**

**J.M.:** A questão das desistências, muitos de nós próprios, existe momentos em que pensamos “o que estou aqui a fazer?”, pelo menos já passei imensas vezes por essas situações. Há dias em que as coisas não correram tão bem, porque na altura por qualquer motivo. Também eu lembro-me de por exemplo o Neuhaus, ele ficou essencialmente como pedagogo mas era um excelente pianista e ele refere que era completamente diferente ele se apresentar em concerto no fim de uma semana que estivesse a dar aulas ou depois de uma semana em que não trabalhasse. A situação é completamente diferente e realmente

isso, e não é o meu caso, que não tenho carreira nenhuma, toco com alguma regularidade, mas a minha actividade principal é de facto o ensino. Também não sei se era isso que queria, porque a pessoa fica escrava, não tenho feitio para isso. Cá em Portuga não dava... Pode ser correr que corra muito mal e ser catastrófico e uma coisa que efectivamente correu mal e as outras pessoas percebem que correu mal, como pode às vezes o publico nem se aperceber, mas nós não ficamos contentes com o resultado final... E às vezes podemos não chegar lá como consequência dessa ansiedade...O facto de tocar de cor, é sempre uma possibilidade de repente por qualquer motivo a coisa desaparece-nos...essa preocupação pode realmente estragar...É por isso é que o trabalho prévio pode levar a níveis de confiança, que não se coloque tanto, essa questão.

## **Anexo 20 - Transcrição e tradução da entrevista realizada ao Professor Juan Antonio Grillo García**

**Eu:** Uma vez que integrou o júri do Concurso Internacional da Cidade do Fundão na edição de 2010, gostava que partilhasse comigo essa sua experiencia. Como surgiu o convite para fazer parte do júri do Concurso Internacional Cidade do Fundão? De quem partiu a iniciativa?

**Prof. Juan Grillo:** Da Professor Olga, com quem estive numa reunião de câmbio europeu, Comenius.

**Eu:** Já integrou outros júris de outros concursos? Quais?

**J.G:** Sim, *Concurso Jóvenes Músicos de Extremadura*, *Concurso de Piano Promúsica 2000*, *I Concurso Iberoamericano de Piano*, etc...

**Eu:** Enquanto elemento do júri de concursos, quais são os critérios de seriação que utiliza?

**J.G:** Sim....Domínio do repertório, avaliando a dificuldade dele, ...critérios técnicos: limpeza, clareza, pedal, controlo polifónico e planos sonoros, qualidade de som e variedade tímbrica...Musicalidade, a adequação estilística e capacidade de transmitir.

**Eu:** Relativamente ao concurso do Fundão, como o caracteriza no plano internacional (comparando com os outros concursos de piano que se realizam no mundo) Existe alguma especificidade?

**J.G:** Não é uma referência para os grandes pianistas a nível internacional, mas desenvolve-se um importantíssimo trabalho na formação e projecção de jovens talentos. Os grandes concursos internacionais estão reservados para uma minoria seleta e reduzida, em configuração de elite e que projecta as carreiras dos talentos virtuosos do piano. No entanto, do ponto de vista da formação, o concurso do Fundão permite desenvolver, motivar e ajudar a crescer esta grande massa de pianistas, que sendo bons , não chegam a esse nível de excelência ou precocidade, mas que é uma peça chave para muitos jovens se dedicarem ao piano profissionalmente. Para mim, há três níveis. As competições grandes, Tchaikovsky de Moscovo, F. Chopin de Varsóvia, etc ...

Concurso de segundo nível, San Sebastian, Iturbi em Valência, Ibiza International, etc... E um terceiro nível mais local e menos conhecidos. O concurso do Fundão estaria entre o segundo e terceiro nível.

**Eu:** Existe alguma especificidade?

Especificidades, eu acho que este concurso é muito original pelos alunos que consegue incluir e pela vasta gama de idades e categorias abrangidas. Eu considero um grande trabalho e o esforço que se realiza neste sentido.

**Eu: Quais os aspectos em comum, em relação a outros concursos?**

**J. G:** Eu acho que é o foco, na medida do possível, como qualquer outra grande competição internacional. Existem as provas de selecção, diferentes eliminatórias e provas finais, e é-lhe dada a seriedade e rigor que um concurso com essas características merece.

**Eu: Costuma haver consenso entre os elementos do júri? Se não, quais as questões alvo de divergência? Lembra-se de algum aluno que tenha gerado esse tipo de situação?**

**J. G:** Sim, quase sempre. Se não, é geralmente por disparidade de critérios de classificação utilizados. Às vezes o que um valoriza o que ouviu enquanto que outro valoriza o potencial que pode ser desenvolvido.

**Eu: No momento de avaliação dos concorrentes quais são as maiores dificuldades com que se depara?**

**J. G:** Disparidade de níveis, obras apresentadas e idades.

**Eu: A seu ver, qual deve ser o perfil de um elemento do júri? Porquê?**

**J.G:** Questão complexa. Pianista e professor com larga experiência e conhecimento. Mente aberta, abrangente e exigente ao mesmo tempo.... e "boa pessoa".

**Eu: Quem gostaria de ver ao seu lado no júri do concurso do Fundão? Porquê?**

**J.G:** Jorge Moyano, pelo seu conhecimento, a personalidade, a entrega, e critério.

**Eu: O que falta ao concurso do Fundão para um maior prestígio e uma maior internacionalização?**

**J.G:** Maior nível pianístico dos candidatos.

**Eu: Conhece outros concursos em Portugal? Se sim, que pensa dos concursos de piano em Portugal? O que os distingue dos que se fazem fora de Portugal?**

**J.G:** Não conheço...

## **Anexo 21- Transcrição da entrevista realizada à Professora Olga Silva**

**Eu: Enquanto elemento do júri de concursos, quais são os critérios de seriação que utiliza?**

**Professora Olga Silva:** Quanto a essa questão que me colocou sobre os critérios de avaliação dos candidatos, gostaria de lhe dizer que acima de tudo primamos por discutir individualmente sobre cada um. Normalmente começamos por aqueles elementos que não devem passar ou à prova final ou ser premiados. Avaliamos os nomes que são comuns para exclusão, mas sempre procurando aspectos que justifiquem essa opção. Pensamos que fazer uma tabela bem estruturada e matematicamente certa, leva a que o júri não fale entre si e que apenas se referenciem números. Desta forma, partilham-se muitas opiniões sobre pormenores de ordem estilística, técnica, pedal, fraseio, imprecisões do texto, diferenças de dinâmica, qualidade do som, etc. Acabamos por ouvir e verbalizar as nossas opiniões em grupo. Muitas vezes não é pacífico, mas, da discussão surge a luz.

**Eu: Como explica o facto de haver jurados de partes diferentes do mundo? Como os conheceu?**

**Professora Olga Silva:** Esta é a nossa forma de manter a isenção que um júri deve ter perante os candidatos que se lhe apresentam a concurso. Uma coisa que tentamos que seja apanágio desde o início, é que o júri não seja sempre o mesmo, embora exista um elemento que é comum desde o início, que é a professora Christina Margotto, está sempre presente, porque faz treze edições que foi quem acreditou num projecto onde não há nada, e mesmo sendo do Porto, tinha conhecimento com o Professor João Correia e quando começamos a contactar ela acreditou nisso. Depois outros, porque trouxeram cá alunos com uma escola muito boa, e lançamos esse desafio, ao professor desse aluno, como por exemplo a professora de St Petersburg, para vir para o júri. Outros foram contactados através de amigos comuns, outros porque conhecíamos através de concertos ou de cd editados com peças de autores portugueses, como foi o caso de Beltoise e lançamos o desafio. O Jorge Moyano também foi um desafio, como figura de referência em termos nacionais... a professora Nancy em Aveiro teve uma relação grande connosco e com alguns professores de piano desta escola que fizeram profissionalização na Universidade de Aveiro. O professor espanhol, o Juan tivemos um projecto Comenius que associou três conservatórios com a afinidade em termos geográficos, em termos de constituição de

número de alunos das escolas e conhecemo-nos num projecto que englobava Portugal, Hungria e Espanha e achámos que pedagogicamente era interessante. Tem sido um bocadinho assim e não gostaríamos de, mesmo face às dificuldades que tivemos este ano para trazer estes professores, nomeadamente do estrangeiro, com a limitação económica, tem sido muito complicado, mas gostaríamos sempre que o júri fosse refrescado anualmente, temos sempre elementos que podem vir um dois anos, e depois muda-se, porque a ideia é trazer sempre alguém novo...

**Eu: Quais foram os critérios para a escolha dos membros do júri ao longo das edições?**

**Professora Olga Silva:** Profissionalismo, bons instrumentistas e acima de tudo que sejam pedagogos e que estimulem os jovens a abraçar com mais determinação o seu amor pela música.

**Eu: Qual o critério utilizado para a escolha do “Nocturno de Chopin” na categoria Superior, como peça obrigatória, na edição de 2010?**

**Professora Olga Silva:** Estava relacionado com o facto de se ter comemorado o bicentenário do nascimento de Chopin.

**Eu: No regulamento da edição 2010 na Categoria Juvenil A e Superior é pedido uma peça do período barroco, enquanto que nas categorias Juvenil B e C é especificado o tipo de peça e que terá necessariamente ser de Bach. Porquê?**

**Professora Olga Silva:** Porque um dos objectivos é permitir uma maior diversidade de repertório e a audição de outros compositores do mesmo período barroco, para não ser forçosamente o Bach, nomeadamente até nas camadas mais jovens, não foi inocente essa escolha. A mesma coisa se aplica em relação ao Superior para poder permitir outro tipo de obras, embora que nesse ano, até constatámos que houve alguma dúvida acerca da nossa pretensão nesse nível, e por isso nos anos a seguir especificámos mesmo uma obra do período barroco que poderia ser eventualmente Bach. Mas a ideia foi sempre alargar o leque a outros compositores de outro período. Se reparar nos outros níveis que aí tem, que são níveis em que a liberdade, não pode ser tanta porque estão mais restringidos aos programas que se estão a realizar nas escolas...

**Eu: Esta questão também está relacionada com o facto de saber que naquela faixa etária, os concorrentes estão a estudar aquele tipo de repertório específico de Bach?**



**Professora Olga Silva:** Exactamente. Porque nas provas de avaliação terão de apresentar obras de Bach compatíveis com o desenvolvimento técnico e artístico do aluno.

**Eu:** Portanto isso quer dizer que a escolha do programa para as provas do concurso tem em atenção o programa que se realiza nas escolas de música?

**Prof. Olga Silva:** Sim...

**Eu:** Qual ou quais os objectivos de normalmente a peça obrigatória, para todos os níveis, ser de autoria de um compositor português?

**Professora Olga Silva:** Desde a fundação deste concurso, foi nosso propósito que a presença da música de compositores portugueses fosse obrigatória. Temos de valorizar a nossa música e divulgá-la junto dos concorrentes, quer sejam portugueses ou estrangeiros. O primeiro objectivo, até ao nível II, que é até aos dez anos, como já pode constatar, são sempre obras entre aspas de encomenda, normalmente de professores que estão no activo e lidam com as crianças desta idade e portanto a nossa ideia é produção pedagógica de material adaptado a estas idades. Esse é o primeiro objectivo, divulgação...dar oportunidade a professores de piano ou de composição da nossa escola, que não são todos da nossa escola para escrever para crianças desta faixa etária. Nos outros níveis, foi desde apanágio, foi dos primeiros concursos em Portugal em que a música portuguesa foi sempre obrigatória do primeiro até ao último nível. No início, eramos nós que escolhíamos todas as peças obrigatórias portuguesas, desde os oito anos até aos dezoito, mas depois abandonámos essa ideia. Mantivemos só para os pequeninos, nós é que não abdicamos que da peça portuguesa, por algum motivo por exemplo no ano passado tivemos um japonês que ganhou com a Valsa Caprichosa a melhor interpretação da peça portuguesa...A nossa ideia acima de tudo é aproveitar este certame para divulgar o que é nosso.

**Eu:** Na edição do concurso de 2000, as peças obrigatórias foram compostas por compositores brasileiros e da beira interior. No programa ficou referido que esta edição (2000) estava associada à *Comemoração dos 500 anos sobre a descoberta do Brasil*. Pode explicar um pouco melhor qual a relação entre o evento e o concurso?

**Professora Olga Silva:** Aproveitamos o facto de nessa altura, tínhamos editado um livro, porque como na nossa escola temos professores de piano de nacionalidades diferentes, nós resolvemos, escrever pequenas peças didácticas para piano em conjunto com a Universidade de Aveiro e publicamos um livro, cujo título foi “VIAGENS...porque na prática era a descoberta de várias culturas musicais. Lembramo-nos que já que tínhamos

nesse livro compositores portugueses, brasileiros, de explorar o também o nosso livro que foi editado de uma forma mais abrangente e portanto associando à temática de que falou, *Comemoração dos 500 anos sobre a descoberta do Brasil*. Por isso é que aparecem obras dos compositores brasileiros e da Beira- Interior.